

**Arte e Educação: O percurso de Madalena Perdigão e a
sua relevância no panorama cultural Português**

Élia Maria Campos Teixeira

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
– Área de Especialização em Comunicação e Artes**

Outubro, 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Margarida Abreu de Figueiredo Medeiros, professora auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, e sob a coorientação da Professora Filipa Mónica de Brito Gonçalves Subtil, professora adjunta da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Para os meus pais, a minha irmã e o Frederico.

Por toda a paciência. Todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a António Pinho Vargas, António Pinto Ribeiro, José Sasportes e Maria Emília Brederode Santos, por todo o tempo que me concederam, as interessantes conversas e por terem recordado e partilhado comigo momentos e informações tão preciosas.

Às minhas orientadoras, Margarida Medeiros e Filipa Subtil, pelos conselhos valiosos, as horas de reuniões e todas as vezes que me ouviram e se mostraram dispostas a ajudar.

À minha família, pela paciência, a atenção, o carinho e a forma como cada um, à sua maneira, me ajudou. Ao meu pai, pelo incentivo e as constantes ideias, à minha mãe, pelo apoio incondicional, à minha irmã, pela ajuda em várias fases importantes deste processo.

Ao Frederico, por todos os conselhos importantes, pelos momentos de desabafo e constante compreensão e pela paciência para me ouvir todos os dias.

A todos os meus amigos que, compreendendo a minha ausência, não deixaram de lá estar.

E, por fim, a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram com os seus conhecimentos para que este trabalho fosse possível. A Ana Bigotte Vieira, pela partilha de interesses, pelo entusiasmo e pela confiança depositada em mim ao ter-me convidado para anotar um trabalho seu. A Otilia Leitão, pela leitura, as ideias e opiniões tão importantes.

ARTE E EDUCAÇÃO: O PERCURSO DE MADALENA PERDIGÃO E A SUA RELEVÂNCIA NO PANORAMA CULTURAL PORTUGUÊS

ÉLIA MARIA CAMPOS TEIXEIRA

RESUMO

O percurso de Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia (de Azeredo Perdigão) mostra-se de extrema importância para o estudo do panorama artístico e educativo português da segunda metade do século XX. Uma figura controversa e ainda pouco estudada, Madalena Perdigão desenvolveu um diversificado trabalho em prol da cultura portuguesa durante o período do Estado Novo e de entrada na democracia e na Comunidade Económica Europeia, tendo sido criadora e Directora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian durante 17 anos (entre 1958 e 1974), local onde fundou a Orquestra, o Coro e o Ballet Gulbenkian, bem como os prestigiados Festivais Gulbenkian de Música. Ao seu currículo juntam-se a presidência da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional, entre 1971 e 1974, a direcção do Gabinete Coordenador do Ensino Artístico do Ministério da Educação, de 1978 a 1984, a criação e direcção do Serviço ACARTE, de 1984 a 1989, e a criação do Centro Artístico Infantil da Fundação Gulbenkian, entre outros projectos de relevo.

O presente projecto de investigação pretende apresentar a biografia de Madalena Perdigão em constante diálogo com o contexto social, cultural e educativo do Portugal da segunda metade do século XX. Considerando-se uma figura a que tem sido dada pouca atenção do ponto de vista académico, o objectivo desta dissertação é analisar o pensamento e obra de Madalena Perdigão, que se mostraram inéditos na época em que foram desenvolvidos, e a sua relevância para o panorama cultural português até à actualidade. Partiu-se das suas concepções para as artes e o ensino e do envolvimento com os ideais do movimento internacional de educação pela arte, para analisar as estruturas, programas e actividades que criou em prol de uma educação artística generalizada e de um incentivo à criatividade, inovação e interdisciplinaridade na educação, com o objectivo de formar homens mais completos.

Para estudar a acção cultural e educativa de Madalena Perdigão e o legado por si deixado na sociedade e instituições culturais portuguesas, utilizou-se o método biográfico, com recurso a pesquisa documental que, entre outras coisas, envolveu a análise aprofundada de artigos de jornais e revistas da época, entrevistas concedidas por Madalena Perdigão e textos que escreveu para os catálogos dos seus programas. Esta pesquisa foi completada com uma recolha de informação não documental, baseada em entrevistas com alguns profissionais que se cruzaram com esta personalidade em diferentes fases da sua vida: António Pinho Vargas, António Pinto Ribeiro, José Sasportes e Maria Emília Brederode Santos.

PALAVRAS-CHAVE: Madalena Perdigão, Educação pela Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, interdisciplinaridade, programação cultural

ART AND EDUCATION: MADALENA PERDIGÃO AND HER RELEVANCE ON THE PORTUGUESE CULTURAL SCENE

ÉLIA MARIA CAMPOS TEIXEIRA

ABSTRACT

The professional path of Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia (de Azeredo Perdigão) has an extreme importance to the study of the Portuguese artistic and educational scenery of the second half of the twentieth century. A polemic and yet not so much studied figure, Madalena Perdigão has developed a diverse work in benefit of the Portuguese culture during the period of New State, the beginning of the democracy and entrance of the country in the European Economic Community. She was founder and Director of the Music Service of the Calouste Gulbenkian Foundation for 17 years (between 1958 and 1974), where she created the Orchestra, Choir and Ballet Gulbenkian, as well as the renowned “Gulbenkian Music Festivals”. To her curriculum we must add the presidency of the “Comissão Orientadora da Reforma” of the National Conservatory, between 1971 and 1974, the direction of the “Gabinete Coordenador do Ensino Artístico” of the Ministry of Education, from 1978 to 1984, the foundation and management of ACARTE Service, between 1984 and 1989, and the creation of the Children's Art Centre of Gulbenkian Foundation, among other relevant projects.

This research project aims to present Madalena Perdigão's biography in frequent dialogue with the Portuguese social, cultural and educational context of the second half of the twentieth century. Considering the little attention given to her by the academic world, the goal of this dissertation is to analyze the work and thought of Madalena Perdigão, how they appear to be unique at the time where they were developed and its relevance in the Portuguese cultural scenery until today. Beginning with her ideas for the arts and the education system, as well as with her relation with the ideals of the international movement of education through art, this study will analyze the structures, programs and activities created by Madalena Perdigão to develop a general artistic education and encourage the creativity, innovation and interdisciplinarity in education. Always with the aim of educating more complete human beings.

To study the cultural and educational action of Madalena Perdigão and her legacy in the Portuguese society and cultural institutions, was used the method of biography, with a documental research which, among others, included a deep analysis of newspaper and magazine articles of that time, interviews given by Madalena Perdigão and texts that she wrote for the brochures of her programs. This investigation was completed with a non-documental research based on interviews with some professionals that worked with this woman in different stages of her life. They were António Pinho Vargas, António Pinto Ribeiro, José Sasportes and Maria Emília Brederode Santos.

KEYWORDS: Madalena Perdigão, Education through Art, Calouste Gulbenkian Foundation, interdisciplinarity, cultural programming

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Madalena Perdigão no contexto social e cultural do Estado Novo	9
I. 1. Breve biografia de Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia (de Azeredo Perdigão)	9
I. 2. O Estado Novo: ideologia e políticas	14
I. 3. Um Estado dentro do Estado: a criação da Fundação Calouste Gulbenkian....	20
I. 4. Um encontro: Madalena Biscaia e José de Azeredo Perdigão	25
Capítulo II: Madalena Perdigão: Cultura, Educação, Acção	28
II. 1. Um programa ambicioso para o Serviço de Música	28
II. 2. Experiência pedagógica interdisciplinar: o Conservatório Nacional	39
II. 3. Crise na Fundação Calouste Gulbenkian: as repercussões nos média	51
Capítulo III: Internacionalismo, Experimentação e Criatividade.....	61
III. 1. Saída da Fundação: o compromisso com a Educação Artística.....	61
III. 2. O regresso: a aventura do ACARTE e do CAI	68
Conclusão	83
Bibliografia	87
Anexo 1	98
Anexo 2	100

LISTA DE ABREVIATURAS

ACARTE	Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
APEM	Associação Portuguesa de Educação Musical
APV	António Pinho Vargas
APR	António Pinto Ribeiro
CAI	Centro Artístico Infantil
CAM	Centro de Arte Moderna
CIP	Centro de Investigação Pedagógica
CN	Conservatório Nacional
CPM	Conselho Português da Música
Ent.	Entrevista
ESEA	Escola Superior de Educação pela Arte
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FGM	Festival Gulbenkian de Música / Festivais Gulbenkian de Música
JS	José Sasportes
MEBS	Maria Emília Brederode Santos
PNEA	Plano Nacional de Educação Artística

INTRODUÇÃO

Quando nos cruzamos com o vasto, mas ainda pouco estudado, percurso intelectual e profissional de Madalena Perdigão (1923-1989), surge uma evidência: a diversidade do trabalho que desenvolveu em prol das artes e da educação em Portugal e a intensidade com que o fez. Algo que se torna ainda mais relevante quando contraposto com a realidade portuguesa dos anos 1960-70 e com a condição social da mulher no período que antecedeu o 25 de Abril de 1974, fase em que esta figura iniciou e consolidou a sua carreira profissional.

As ideias desenvolvidas por Madalena Perdigão nalguns textos com maior ou menor pendor teórico que nos legou e nas várias entrevistas concedidas a órgãos de comunicação social, permitem-nos aceder à visão que defendia em relação àquele que deve ser o papel da cultura e das artes na sociedade e à sua integração no processo educativo. Ideias que marcaram de forma indelével o seu trabalho em várias instituições, nomeadamente na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), primeiro na criação e direcção durante 17 anos do Serviço de Música (1958-1974) e, posteriormente, no Serviço ACARTE (1984-1989), onde permaneceu durante 6 anos.

Combinando uma formação científica com uma formação musical, Madalena Perdigão mostrou, ao longo do seu percurso profissional, deter uma grande sensibilidade para as questões culturais e educativas, que tentava constantemente interligar. Terminando a sua formação nos anos 1940 e iniciando a sua actividade profissional, sobretudo, nos anos 1950, foi contemporânea do surgimento do movimento da educação pela arte, fundado por Herbert Read, com o qual partilhou afinidades intelectuais. Este movimento tinha como principais pressupostos: uma educação que desenvolvesse de forma harmoniosa a personalidade, num sentido “contínuo e ascendente” ao longo da vida, contribuindo para o incremento da afectividade e do lado emocional do ser humano; a promoção da criatividade na criança e no jovem, fomentando-se a sua expressividade através de uma pedagogia activa; a integração das actividades expressivas, criativas, artísticas e estéticas na formação das crianças e adolescentes. Formação essa que devia ser integral e humanista (Read, 1982 [1943]; Santos, 2013, p.6).

Não detendo nenhuma ligação comprovada a este movimento, Madalena Perdigão criou, contudo, um conjunto de relações profissionais com personalidades que

partilhavam a importância da integração das artes na educação, como é o caso de Arquimedes da Silva Santos, José Sasportes ou João de Freitas Branco, intelectuais que directa ou indirectamente tinham associações este movimento e aos seus ideais. Para Madalena Perdigão, a educação artística era encarada como essencial para corrigir e diminuir as perturbações de ordem individual e social, devendo ser integrada no sistema educativo desde cedo, particularmente ao nível da educação pré-escolar (Perdigão, 1981, p.291). Com esta, contribuir-se-ia para um desenvolvimento harmonioso da criança e para “corrigir os efeitos discriminatórios das condições socioculturais no acesso ao sistema escolar” (*Ibid.*, p.290). Ao introduzir-se a educação artística no sistema educativo geral, poderia ser possível desenvolver a formação pessoal de cada um e facilitar a integração sociocultural dos indivíduos, sensibilizando, desde cedo, as crianças para a arte e desenvolvendo a sua imaginação e criatividade. Assim, os cidadãos poderiam ter a possibilidade de desenvolver as suas potencialidades artísticas até ao estado e durante o tempo que livremente decidissem (Perdigão, 1979, p.233).

Analisando estas reflexões, acreditamos que as mesmas foram não só fruto de teorizações mas, sobretudo, de um trabalho no terreno e de uma grande análise e consciência do meio cultural português e das suas necessidades. Isto levam-nos a considerar importante a realização de uma investigação de pendor biográfico, que aborde o percurso profissional e intelectual de Madalena Perdigão, inserindo-o no contexto social, cultural e educativo da sociedade portuguesa da segunda metade do século XX. Trajectória esta que, ao longo de apenas 66 anos de vida e passando por períodos tão conturbados da história contemporânea portuguesa, nos permite inferir um trabalho e marcos de muito relevo para a cultura do país, como a criação do Serviço de Música da FCG, da Orquestra (1962), do Coro (1964) e do Ballet Gulbenkian (1965), a realização de 13 Festivais Gulbenkian de Música (1958-1970), a presidência da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional (1971-1974), que realizou uma das maiores reformas alguma vez conhecidas nesta instituição, a direcção do Gabinete Coordenador do Ensino Artístico do Ministério da Educação (1978-1984) e proposta de um Plano Nacional de Educação Artística, a presidência do I Festival Internacional de Música de Lisboa (1983), a direcção do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte – ACARTE (1984-1989) e a criação do Centro Artístico Infantil (CAI) da FCG.

A grande multiplicidade de actividades desenvolvidas por Madalena Perdigão apresenta-se sempre com os objectivos de formar profissionais, desenvolvendo a sua criatividade e imaginação, e educar as crianças e o público em geral para a música e as artes, através de programações baseadas em critérios de qualidade e inovação e da criação de programas de apoio à formação e à internacionalização dos artistas portugueses. Desde a criação do Serviço de Música até ao último projecto da sua vida, o ACARTE, passando por diversas outras iniciativas dentro e fora da FCG, incentivou a ligação entre diferentes áreas artísticas, com a finalidade de desenvolver a cultura musical e artística em Portugal. De forma rara no período em que viveu, deu particular atenção à forma como as várias programações e projectos que desenvolvia eram comunicados e divulgados, conseguindo atingir os objectivos a que se propôs, mesmo que, por vezes, com orçamentos reduzidos. Como recorda António Pinto Ribeiro, “invulgarmente informada e com uma curiosidade infinita”, Madalena Perdigão nunca ignorou a importância da comunicação social para difundir os seus projectos, dando particular atenção aos jornalistas e críticos que assistiam às suas programações, convidando mesmo críticos estrangeiros (Ribeiro, 2014, p.78). Algo muito pouco comum em Portugal, sobretudo, nas décadas de 1960-70 (*Ibid.*, p.81). Preocupada com estas questões, aquando da Direcção do ACARTE, tornou-se na primeira pessoa, no seio da FCG, a pedir apoio mecenático para a realização de alguns projectos. O tipo de opções que fez e a forma como encarava o seu trabalho, levaram Ribeiro a considerá-la “a primeira programadora cultural portuguesa da década de 80” (Ribeiro, 2006, p.371).

Para estudar a acção cultural e educativa de Madalena Perdigão e as suas implicações na sociedade portuguesa até à actualidade, propôs-se uma investigação baseada no método biográfico, que recorreu à pesquisa documental, incluindo uma análise aprofundada e variada de bibliografia de vários autores (nas áreas de história contemporânea de Portugal, evolução do sistema de ensino e cultural português, educação e arte), artigos de jornais e revistas da época, entrevistas concedidas por Madalena Perdigão, textos que escreveu e catálogos dos vários programas que desenvolveu, muitos apenas disponíveis nos arquivos da Biblioteca Nacional de Portugal ou da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A esta recolha de informação, acresceu, ainda, uma pesquisa não documental, baseada em entrevistas semidirectivas presenciais com alguns profissionais que se cruzaram com esta figura em diferentes fases da sua vida.

A utilização do método biográfico não se cinge a uma mera listagem dos grandes feitos do percurso profissional do biografado, como veremos nas referências que se seguem. Para Lederberg, em campos de maior expressão individual, como as artes ou a literatura, a biografia e a vida pessoal tornam-se mais relevantes para a procura de uma verdade do que nas áreas científicas (1990, p.XVII). Também Hankins, num texto de 1979, referia que a biografia científica não detém uma grande reputação, pelo facto de a investigação biográfica referente a um cientista tender demasiado para a sua vida pessoal ou, em alternativa, explanar apenas os aspectos mais técnicos do seu trabalho (Hankins, 1979, p.2). Perante esta questão, defende que a utilidade de uma biografia depende do seu propósito e da sua maior aproximação a uma biografia literária, histórica ou científica (*Ibid.*, p.1). Contudo, existem determinados elementos que se apresentam como sendo comuns a todas as biografias de sucesso. Ao escrever-se uma biografia histórica, como se pode considerar já o caso daquela que aqui se apresenta, torna-se necessário olhar para o passado e encontrar um lugar para o trabalho biográfico. Lugar esse que deverá ser o cruzamento entre a ciência ou o nosso campo de observação e o contexto cultural e intelectual (*Ibid.*, p.4)¹. Segundo Franco Ferrarotti, o método biográfico tem como características essenciais a subjectividade e a historicidade, sendo importante cruzar dados individuais com características globais de uma dada situação histórica em que esses dados se inserem. Este método deve assentar, por isso, numa razão dialética, pois só esta “nos dá acesso ao universal e ao geral (a sociedade) começando pela individualidade singular (um determinado homem)” (Ferrarotti, 1991, p.172). A especificidade do método biográfico implica, assim, ir para além de um modelo mecanicista e de um trabalho lógico-formal, fazendo-se antes um uso sociológico do potencial heurístico da biografia. Os fundamentos deste método serão encontrados “na razão dialéctica capaz de compreender a praxis sintética e recíproca que governa a interacção entre o indivíduo e o sistema social” (*Ibid.*)².

Mas, ao utilizar-se o método biográfico, é necessário cautela para que não se extrapole a totalidade da sociedade ou de um sistema social através de um só indivíduo e daquilo que ele representa. Há que ter em conta que o indivíduo faz sempre parte de um pequeno grupo, de um “contexto social imediato”, não representando a sociedade inteira, mas sendo um agente social activo dentro de um determinado contexto (*Ibid.*).

¹ Sobre o método biográfico, as sua “ilusões”, “contradições” e o tratamento como uma história, uma sequência significativa e orientada de eventos, ver também Nathalie Heinich (2010).

² Um bom exemplo deste tipo de biografia pode ser encontrado em *Mozart. Sociologia de um Génio*, de Norbert Elias (1993 [1991]).

As biografias estão sempre ligadas ao valor incontornável de um indivíduo singular e à ideia de louvor na relação que o biógrafo estabelece com o objecto (o biografado), como nos mostra Idalina Conde (1999, p.207). E no caso das biografias póstumas, como a que aqui se propõe, estas acabam por ter mais liberdade para as “fantasias de identidade”, pelo facto de o biógrafo ser menos “travado” pelo biografado na impressão das suas próprias ideias no retrato que apresenta (*Ibid.*). Também Ferrarotti nos alerta para a questão de, numa biografia, o observador estar sempre implicado na sua pesquisa, isto é, no seu objecto de investigação que, por sua vez, não é passivo, o que torna o conhecimento num “risco” (Ferrarotti, 1991, p.171-172).

Conscientes das possibilidades desta metodologia e dos riscos que a mesma acarreta, ao utilizá-la para analisar o percurso profissional de Madalena Perdigão, tentou-se correlacionar a sua acção com o contexto social e cultural e os grupos em que se movia, analisando as interacções e interpenetrações dos mesmos, numa tentativa de chegar a informações claras, sem criar demasiadas “fantasias de identidade”, como nos alerta Conde (1999, p.207). Sendo Madalena Perdigão e o seu contributo para a acção cultural e educativa da FCG e do próprio Portugal cultural da segunda metade do século XX, muito pouco estudados até ao momento, mostrou-se necessário realizar mais do que uma pesquisa documental. Para melhor entender o trabalho desta personalidade em prol das artes e da educação e enriquecer a nossa investigação, considerou-se relevante entrevistar algumas figuras que consigo se cruzaram ao longo da sua vida profissional. Com o objectivo de aprofundar alguns temas que os textos deixados por Madalena Perdigão ou escritos por outros autores não esclarecem suficientemente, realizaram-se quatro entrevistas presenciais, com base na técnica de entrevista semidirectiva³.

António Pinho Vargas, António Pinto Ribeiro, José Sasportes e Maria Emília Brederode Santos foram as quatro personalidades que deram o seu testemunho e contribuíram com as suas recordações e reflexões para o desenvolvimento desta pesquisa biográfica⁴. A sua escolha prendeu-se com os próprios temas abordados nesta

³ A técnica de entrevista semidirectiva, que serviu de base a esta recolha de informação, centra-se nas atitudes de compreensão, empatia, facilitação e abertura ao outro. É um tipo de entrevista livre, que também pode ser designada de entrevista aberta ou em profundidade, onde o “entrevistador se apaga num papel de simples registador, facilitando e encorajando a produção da narrativa” (Poirier *et al.*, p.49). Para realizar entrevistas semidirectivas é importante a utilização de um guião, que permita ao entrevistador precisar as informações fornecidas pelos entrevistados, assim como orientá-los para temas que não foram espontaneamente abordados (*Ibid.*, p.51). O guião das entrevistas realizadas nesta investigação encontra-se no Anexo 1 desta dissertação.

⁴ Entrevistas realizadas:

Ribeiro, António Pinto. Entrevista por Élia Teixeira. Entrevista presencial. Lisboa, 21 de Agosto de 2014.

dissertação, considerando-se que cada uma destas figuras detém informações de relevo sobre uma matéria específica, por se ter cruzado com a biografada em determinadas fases da sua vida profissional. Paralelamente, considerou-se importante abordar duas pessoas mais próximas da geração de Madalena Perdigão, que conheceram as várias fases do trabalho realizado dentro e fora da FCG e as suas ideias mais persistentes, e duas pessoas de uma geração mais nova, que privaram com a biografada já na última fase da sua vida profissional e, talvez, a mais expressiva.

A opção por António Pinho Vargas ficou a dever-se, por um lado, à relação profissional que manteve com Madalena Perdigão no período em que esta dirigiu o Serviço ACARTE, entre 1984 e 1989. Tendo tocado diversas vezes no Jazz em Agosto, o compositor conhece bem as suas linhas programáticas e a importância que Madalena Perdigão deteve na criação deste projecto e nas orientações que lhe conferiu. Por outro lado, a escolha relaciona-se com os vastos conhecimentos que detém do meio musical português e que estão explicitados na sua dissertação de doutoramento (Vargas, 2010). Por isso, conversando com António Pinho Vargas, aprofundou-se também a fase em que Madalena Perdigão dirigiu o Serviço de Música da FCG e a importância que o seu trabalho deteve no contexto cultural e musical português da segunda metade do século XX, assim como se abordaram as críticas que foram feitas ao seu trabalho nos anos 1970 e, sobretudo, durante o conturbado período do 25 de Abril de 1974.

Já José Sasportes, que conheceu Madalena Perdigão pouco depois de esta ir para Lisboa dirigir o Serviço de Música, em 1958, e colaborou com a mesma em diversos momentos da sua vida profissional, possui um grande conhecimento de todo o percurso desta personalidade e da sua importância para a promoção do ensino artístico em Portugal. O período em que, talvez, tenha trabalhado mais próximo de Madalena Perdigão e sobre o qual nos transmitiu mais informações, foi o da Reforma do Conservatório Nacional (CN). Nesta fase, entre 1971 e 1974, Madalena Perdigão constituiu e dirigiu uma Comissão Orientadora de Reforma do Conservatório Nacional, da qual José Sasportes fez parte desde início, enquanto Secretário-Geral. Tendo

Sasportes, José. Entrevista por Élia Teixeira. Entrevista presencial. Lisboa, 29 de Julho de 2014.

Santos, Maria Emília Brederode. Entrevista por Élia Teixeira. Entrevista presencial. Lisboa, 3 de Setembro de 2014.

Vargas, António Pinho. Entrevista por Élia Teixeira. Entrevista presencial. Lisboa, 16 de Agosto de 2014. Como forma de facilitar a referência e a leitura das informações extraídas das várias entrevistas e incluídas no corpo desta dissertação, tomou-se a opção de abreviar as referências a cada um dos entrevistados, da seguinte forma: Ent. APV (António Pinho Vargas), Ent. APR (António Pinto Ribeiro), Ent. JS (José Sasportes) e Ent. MEBS (Maria Emília Brederode Santos).

trabalhado com a biografada ao longo deste tempo, que coincidiu também com os seus últimos anos na Direcção do Serviço de Música da FCG, o crítico de dança é bastante conhecedor do seu pensamento e projectos em prol da melhoria da vida cultural portuguesa e da integração das artes no sistema educativo geral⁵.

Maria Emília Brederode Santos é uma grande entusiasta pelo trabalho desenvolvido na Escola Superior de Educação pela Arte, fundada pela Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional, tendo dirigido o grupo responsável pela sua avaliação, no início dos anos 1980. Sendo uma pessoa ligada à área da educação, deu-nos o seu contributo relativamente à avaliação que fez, à Reforma do CN e ideias subjacentes, bem como ao estado da cultura e da educação em Portugal na segunda metade do século XX, enquadrando aí o papel e o pensamento de Madalena Perdigão.

Por fim, António Pinto Ribeiro, actualmente Programador Geral do Programa Gulbenkian Próximo Futuro, colaborou com Madalena Perdigão, a convite da própria, no Serviço ACARTE, entre 1988 e 1989. Tendo-se apenas cruzado com esta figura nos últimos anos da sua vida, o programador tem, no entanto, um vasto conhecimento do trabalho que era desenvolvido no ACARTE e dos ideais que Madalena Perdigão aí tentava implementar, ao mesmo tempo que é, também, conhecedor dos seus projectos ao longo de 17 anos na Direcção do Serviço de Música. Adicionalmente, sendo de uma geração mais jovem, tem plena consciência do legado de Madalena Perdigão e da importância que o seu trabalho no ACARTE e no Centro Artístico Infantil (CAI) deteve para a criação e definição de linhas programáticas de outros serviços educativos e centros culturais que lhes sucederam.

O desenrolar das várias fases do percurso profissional de Madalena Perdigão, apresentadas por ordem cronológica, formam a sequência da investigação que se segue, numa permanente interligação com o Portugal social, cultural e educativo em que a sua actividade se desenvolveu.

O Capítulo I integra a biografia de Madalena Perdigão no contexto social e cultural do país, apresentando os marcos mais relevantes do seu percurso e história de

⁵ José Sasportes sucedeu, ainda, a Madalena Perdigão na Direcção do Serviço ACARTE da FCG, quando esta faleceu, em 1989. A pedido da própria, que quis que a direcção ficasse nas mãos de Sasportes, este dirigiu o ACARTE entre 1990 e 1994. Yvette Centeno seria, depois, nomeada Directora, apenas entre 1994 e 1995. Com a sua saída, foi criado o cargo de Director-Adjunto do CAM/ACARTE, integrando-se a programação do ACARTE na programação do CAM e reduzindo-se o orçamento deste Serviço. O ACARTE viria a ser definitivamente extinto em Dezembro de 2003 (Ribeiro, 2006, p.381-382).

vida. Aqui, destaca-se a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, um momento de grande relevo para a sociedade portuguesa. Abordando-se a criação deste “Estado dentro do Estado” (Vargas, 2010, p.401) que foi a FCG, chega-se, naturalmente, ao Serviço de Música, um dos serviços com maior peso desde o início das actividades desta instituição e, claro, a Madalena Perdigão, fundadora do mesmo.

O Capítulo II está centrado na análise das acções desenvolvidas por esta personalidade e a sua relevância para a FCG e os sistemas cultural, artístico e educativo do país. Começando pela Direcção do Serviço de Música, a qual durou 17 anos, passa-se, depois, para a Experiência Pedagógica no Conservatório Nacional, onde se destaca o seu pensamento acerca da relação entre as artes e a educação e do movimento da educação pela arte. Consequentemente, chega-se à década de 1970 e ao agitado ano de 1974, que culminou na demissão da FCG e numa forte repercussão mediática.

Por fim, no Capítulo III, foca-se aquela que se considera ser a segunda fase do percurso profissional de Madalena Perdigão, marcada por 10 anos de afastamento da FCG e de desenvolvimento de vários projectos que levarão à consolidação dos seus ideais e a um compromisso com a Educação Artística. Posteriormente, já no pós-25 de Abril, numa época de maior liberdade de expressão, acompanhamos o regresso à FCG, com a criação do ACARTE e do CAI, num verdadeiro projecto de experimentação, marcado pela interligação das várias formas de expressão artística de um modo inédito em Portugal, pelo desenvolvimento da criatividade no adulto e na criança e por um verdadeiro internacionalismo da arte. Uma fase que termina com o falecimento de Madalena Perdigão, em 1989, e com a análise do legado por si deixado na FCG e noutras instituições culturais em Portugal.

CAPÍTULO I: Madalena Perdigão no contexto social e cultural do Estado Novo

I. 1 Breve Biografia de Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia (de Azeredo Perdigão)

Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia nasceu a 28 de Abril de 1923, na Figueira da Foz, e faleceu em Lisboa, a 5 de Dezembro de 1989, com 66 anos de idade. A mais velha de três irmãs, filha de Lúcia Maria de Jesus Bagão da Silva Biscaia e Severo da Silva Biscaia, herdou dos pais uma educação particularmente rígida, forjada entre os ideais republicanos do pai, um convicto opositor de Salazar, e o catolicismo defendido pela mãe (Perdigão, 2009, p.17).

Caracterizada por muitos que com ela se cruzaram como exigente e determinada, Madalena Biscaia (Perdigão)⁶, teve um percurso de vida singular para a época em que viveu, sobretudo sendo uma mulher. O gosto pelas artes e pela cultura foi-lhe estimulado desde cedo no seio familiar: do pai, que colaborou e dirigiu diversos grupos teatrais na Figueira da Foz, herdou o apreço pelo teatro; já a mãe incentivou-lhe o gosto pela música, particularmente o piano, o que a levou a começar a aprender a tocar este instrumento aos 7 anos de idade, com uma professora particular (Perdigão, 1989c, p.17-18). Recordando os seus tempos de infância na Figueira da Foz, em entrevista a Jorge Listopad, Madalena Perdigão afirma “Lá, foi a minha abertura para o teatro, como amadora, como estudante. Sabe, as récitas... O meu pai era um grande amador de teatro. (...) Tenho só boas recordações da Figueira” (Perdigão, 1988c, p.17). Chegou mesmo a iniciar uma carreira como pianista, tendo frequentado o Instituto de Música de Coimbra, onde foi aluna, entre outros, do compositor Fernando Lopes Graça. Concluiu o Curso Superior de Piano no Conservatório Nacional de Lisboa em 1948, prosseguiu estudos de aperfeiçoamento em Paris e chegou a apresentar-se em concertos com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo Maestro Pedro de Freitas Branco. Contudo, uma questão nervosa começou a impedi-la de mover um dedo da mão esquerda e praticar correctamente a técnica de pianista, o que a obrigou a abandonar uma potencial carreira profissional nesta área, apesar “das circunstâncias familiares, sociais e culturais do meio em que vivia” (Perdigão, 1989c, p.18)⁷. Em relação à sua

⁶ Apesar de o seu apelido de família ser Biscaia, ficou mais conhecida pelo nome de Madalena Perdigão, fruto do seu segundo casamento, com José de Azeredo Perdigão, em 1960.

⁷ A sua família incutiu-lhe desde cedo uma sensibilidade pelas questões culturais: “O meu Pai era um grande amador de Teatro, colaborou e dirigiu grupos teatrais, na Figueira da Foz (...). No que respeita à

possível carreira de pianista, a própria recorda “Coimbra é mais doloroso para mim por causa do piano. Foi muito desgostoso deixar de tocar. Tocar dava-me um grande prazer. Gostava mais de tocar Beethoven, mas gostaria ainda mais de Mozart, mas nunca fui capaz” (Perdigão, 1988c, p.17).

Após terminar os estudos liceais, ingressou na Faculdade de Ciências de Universidade de Coimbra, onde se licenciou com distinção em Matemática em 1944, a par dos estudos de piano a que ainda se dedicava nesta altura (Ribeiro, 2006, p.258; Revista Estilos Tempo, 1994 [1989], p.64). Embora tenha sido “sondada”, como a própria refere, para o cargo de Assistente na Faculdade, Madalena Perdigão preferiu optar por exercer o Magistério, tendo chegado a ser professora de Matemática do 1º ao 7º ano do liceu (Perdigão, 1989c, p.18). Desistiu do ensino da Matemática para enveredar pelo piano como única ocupação, actividade que acabaria também por abandonar mais tarde, pelas razões já referidas. Mas apesar destas circunstâncias, a ligação à música e à educação permaneceram uma constante ao longo da sua vida, através da promoção do ensino artístico, tendo, logo no início da sua carreira, realizado diversas actividades nestes âmbitos. Participou em espectáculos de teatro e concertos, leccionou cursos informais de história da música e foi até responsável por um programa radiofónico na Emissora Nacional, intitulado “A música e os seus sortilégios” (Ribeiro, 2006, p.258).

Num período em que a presença das mulheres nas Universidades era muito reduzida e concentrava-se, maioritariamente, em Letras, Madalena Perdigão, não só frequentou o curso de Matemática na Universidade de Coimbra, como mantinha já uma ligação relevante a instituições musicais e culturais desta cidade. Foi Presidente do Círculo de Cultura Musical em Coimbra, período em que a própria afirma ter tomado os seus primeiros riscos ao nível da organização, uma vez que apresentou uma ópera naquela cidade, algo que não acontecia há 50 anos (Perdigão, 1988c, p.17). Foi ainda Presidente da Pró-Arte e da representação em Coimbra de outras associações musicais com sede em Lisboa ou no Porto, como o Orpheon Portuense, a Sociedade de Concertos de Lisboa e a Juventude Musical Portuguesa. Pertenceu ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e, de forma mais activista, à lista da Comissão de Propaganda

música, foi a minha Mãe que me entusiasmou a aprender piano, pelo muito que considerava esta arte” (Perdigão, 1989c, p.17).

e Organização de Coimbra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (Branco, 1989, p.18).

Pouco depois de terminar o ensino superior, Madalena Biscaia adopta o nome de Madalena Farinha, por casamento com João Farinha, doutorado em Matemática e primeiro Assistente da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Partem para Paris, João Farinha como um dos primeiros bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian, recentemente criada (os seus estatutos foram aprovados pelo Estado Português em Julho de 1956), e Madalena como bolseira do Instituto de Alta Cultura, para estudar piano na Sorbonne, com o prestigiado professor da época, Marcel Ciampi (Martins, 1994 [1991], p.16; Ribeiro, 2006, p.257).

Todavia, o falecimento súbito de João Farinha em Setembro de 1957, força o regresso de Madalena Farinha a Portugal. Acompanhada pelo pai, desloca-se da Figueira da Foz a Lisboa, à Sede provisória da FCG, na Rua de São Nicolau, para agradecer pessoalmente a Azeredo Perdigão, então Presidente daquela instituição, a atenção e apoio prestados ao seu falecido marido (Perdigão, 1989c, p.18; Ribeiro, 2006, p.258). Segundo o testemunho da própria, a conversa que mantiveram terminou da seguinte forma:

“O Dr. Azeredo Perdigão indicou-me, nessa altura, o remédio para o grande desgosto que acabava de sofrer (...) o recurso ao trabalho como meio de ultrapassar a dor. Disse depois o seguinte: «Não tenho aqui na Fundação Calouste Gulbenkian, que acaba de ser criada, lugar para uma matemática. Porém, na música, está ainda tudo por fazer e terei o maior gosto na sua colaboração»” (Perdigão, 1989c, p.18-19).

Madalena Farinha aceitou a proposta e assim se inicia a sua ligação à FCG, desde logo à frente do Serviço de Música. Como refere António Pinto Ribeiro, este convite seria decisivo para o futuro da Fundação e do próprio percurso pessoal desta figura (Ribeiro, 2006, p.258). Em Fevereiro do ano seguinte, Madalena Farinha regressa a Lisboa para colaborar directamente com o Presidente desta instituição, ficando encarregue de todas as actividades relacionadas com a música, para as quais não havia ainda qualquer plano definido (*Ibid*, 2006). Foi na FCG que a sua missão dinamizadora mais se revelou e destacou, em detrimento até da sua faceta educacional (Santos, 2008, p.354). Esta personalidade é, assim, por muitos considerada a “grande inspiradora da acção da Fundação no campo da música e da inovação artística” (Vilar, 2012, p.311).

A 6 de Novembro de 1960, Madalena Farinha casa-se com José de Azeredo Perdigão, adoptando o nome de Madalena de Azeredo Perdigão, pelo qual viria a tornar-se mais conhecida. A este respeito, António Laginha afirma que:

“A sua figura parece ter surgido no momento certo (para a Dança e para a Música) na vida da jovem Fundação e, aparentemente, também na do seu Presidente do Conselho de Administração” (Laginha, 2009).

O nome de Madalena Perdigão está necessariamente associado aos domínios artístico e educativo da FCG, podendo dividir-se as iniciativas por si levadas a cabo nesta Instituição, a partir de 1958, em dois períodos distintos: criação e direcção do Serviço de Música da Fundação (1958-1974), tendo elaborado o primeiro plano de actividades do mesmo e criado instrumentos essenciais para a vida cultural portuguesa no campo da música e da educação musical, como a Orquestra Gulbenkian (1962), o Coro Gulbenkian (1964), o Ballet Gulbenkian (1965) ou os Festivais Gulbenkian de Música (1957-1970); e direcção do ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) e criação do CAI (Centro Artístico Infantil), de 1984 a 1989, ano da sua morte, onde a sua acção e inovação se alargaram às artes performativas e a projectos multidisciplinares, numa busca pelo desenvolvimento da criatividade no adulto e na criança, tendo por referência a educação pela arte e para a arte. As três edições dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, realizadas em Setembro de 1987, 1988 e 1989, foram, provavelmente, os eventos de maior mediatismo e reconhecimento levados a cabo por este Serviço.

De 1970 a 1974, acumulando funções com o Serviço de Música, Madalena Perdigão é nomeada por Veiga Simão, então Ministro da Educação, para presidir uma Comissão de Reforma do Conservatório Nacional. Esta Comissão reformulou o ensino do teatro e da música, criou uma Escola de Dança, uma Escola Superior de Cinema e, de forma pioneira, fundou a Escola-Piloto de Formação de Professores de Educação pela Arte, que se manteve operacional durante 10 anos (Perdigão, 1989c, p.24). Em Setembro de 1974, depois da revolução de Abril e de ter sido alvo de acusações de autoritarismo e elitismo, Madalena Perdigão apresentou a sua demissão da FCG, local onde só voltaria em 1984, para dirigir o Serviço ACARTE (Ribeiro, 2006)⁸. Durante

⁸ No período socialmente conturbado que se viveu em Portugal nas vésperas da revolução de 25 de Abril de 1974, a FCG sofreu também a sua primeira crise de autoridade, “de organização interna, de reconhecimento nacional e de orientação programática”, que levou a debate público a política cultural desta instituição, do seu Serviço de Música e da sua Directora (Ribeiro, 2006, p.293). Madalena Perdigão sofreu diversas críticas que acusavam o seu trabalho de elitismo, centralismo na cidade de Lisboa ou

este interregno de 10 anos, desenvolveu um trabalho de relevo no campo da educação artística, tendo sido convidada pelo Ministro da Educação, Mário Sottomaior Cardia, para dirigir o Gabinete de Coordenação do Ensino Artístico do Ministério da Educação, entre 1978 e 1984. Aqui, constituiu e presidiu uma Comissão especializada para redigir o Plano Nacional de Educação Artística, com o qual se pretendia a integração da educação pela arte no sistema educativo português. Este projecto visava contribuir para o estudo e a resolução de problemas associados à educação artística nos vários níveis de ensino, através de medidas a curto, médio e longo prazo (Perdigão, 1981, p.300). Contudo, com a saída de Madalena Perdigão do Ministério em 1984, este Plano acabou por nunca ser implementado.

Entre 1977 e 1983, fez parte da Direcção da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM), onde organizou os Encontros de Musicologia, cursos, seminários, congressos, entre outras iniciativas. A partir de 1983, pertenceu à Presidência da Direcção do Conselho Português da Música, de cuja criação foi uma grande impulsionadora (Leça, 1990, p.58). Nesse ano, acumulou ainda as funções de presidência do I Festival Internacional de Música de Lisboa, uma iniciativa de Francisco António Lucas Pires, que acabou por não ir além da primeira edição. Em 1987, Madalena Perdigão foi eleita membro do *Comité Européenne d'Experts de Eurocreation*, da *Agence Française des Initiatives de la Jeunesse en Europe*, Paris, associação fundada em 1986 (Revista Estilos Tempo, 1994 [1989], p.64). Em 1988, foi distinguida com o prémio “Mulheres da Europa”, que reconhecia o papel de uma mulher ou grupo de mulheres de um dos países da CEE que tivesse contribuído, nos dois anos antecedentes, para fazer progredir a União Europeia (Perdigão, 1989c, p.26)⁹. Considerando-se a si própria como universalista, mas também, europeísta, Madalena Perdigão acreditava “numa Europa ao mesmo tempo una e diversificada”, reconhecendo o contributo do seu trabalho para o desenvolvimento cultural do continente¹⁰:

“Já houve duas edições desses encontros [Encontros ACARTE], e penso que a sua realização contribui, de facto, para a definição da Europa como um continente com vida cultural intensa” (Perdigão, 1989a, p.3).

demasiada presença de artistas estrangeiros na programação (Vargas, 2010, p.401). Estas críticas serão analisadas com mais detalhe no ponto II. 3. desta investigação.

⁹ A atribuição deste prémio mostrou-se, contudo, conturbada, tendo sido necessária uma segunda votação, como podemos ver em mais detalhe na entrevista que João de Freitas Branco realizou a esta personalidade para a revista *São Carlos*, em 1989 (Perdigão, 1989c, p.26).

¹⁰ Os Encontros ACARTE - Novo Teatro/Dança da Europa de 1987 e 1988 foram patrocinados pela CEE (Perdigão, 1989a, p.3).

Um ano mais tarde, a 5 de Dezembro de 1989, e com 66 anos de idade, Madalena Perdigão faleceu, vítima de cancro. Personalidades como José Sasportes, Jorge Listopad ou António Pinto Ribeiro defendem a força, energia, visão global e forte conhecimento da cultura portuguesa que sempre manteve (Listopad, 2013, p.18; Ribeiro, 2006, p.369; Sasportes, 1998, p.33). Trabalhou na FCG até ao seu último dia de vida. Como refere Listopad, “Por sinal, preparada para a morte, trabalhando até ao último dia e sabendo que ia morrer, só não sabia que ia coincidir com Mozart no dia da sua morte” (Listopad, 2013, p.18).

I. 2. O Estado Novo: ideologia e políticas

À data do nascimento de Madalena Biscaia, Portugal vivia a fase mais agitada da Primeira República, implantada a 4 de Outubro de 1910. Rui Ramos, no livro *História de Portugal*, dirigido por José Mattoso, refere que a I Guerra Mundial e o Pós-Guerra provocaram uma grande instabilidade na sociedade portuguesa que, entre 1918 e 1924, registou uma das maiores inflações da Europa, acompanhada de uma grande desvalorização da moeda. A partir de 1918, “deram-se aumentos gigantescos [dos preços] de um dia para o outro, segundo um ritmo irregular e violento” (Ramos, 1994, p.597). A situação económica do país destruiu o modo de vida de todos aqueles que dependiam de rendimentos fixos e a subida dos preços prejudicou os ordenados médios e altos, que subiram menos do que os ordenados mais baixos, levando a que profissões como directores-gerais e oficiais superiores vissem o seu poder de compra reduzido para metade. Devido à grande inflação, verificou-se, ainda, uma pressão dos trabalhadores contra as forças do governo e o patronato, sobretudo no que respeita a profissões numerosas e organizadas, como os operários da indústria (*Ibid.*, p. 598-599). Perante estas condições políticas e sociais, deu-se, a 28 de Maio de 1926, um golpe militar que pôs fim à Primeira República. Fernando Rosas refere que é hoje consensual classificar “o período que medeia entre o movimento militar de 28 de Maio de 1926 e o advento do Estado Novo e das suas instituições, em 1933-1934 (...) como um dos mais agitados e politicamente complexos da nossa história do século XX” (Rosas, 1994, p.151). Depois de ser nomeado Ministro das Finanças em 1928, a 5 de Julho de 1932, com uma forte “personalidade dirigente”, Salazar assume a chefia do Governo (*Ibid.*, p.181).

Foi neste período de instabilidade e fortes mudanças ideológicas, de passagem da Primeira República para o Estado Novo, que Madalena Biscaia viveu os primeiros

anos da sua vida, na Figueira da Foz, influenciada pelos ideais do pai, Severo da Silva Biscaia, republicano e muito ligado às artes (Perdigão, 2009, p.17). Como veremos, uma realidade bastante diferente da maioria dos portugueses e dos ideais que vigoravam no país. Com o salazarismo e a Constituição posta em prática em 1933, instaurou-se em Portugal um regime político assente num nacionalismo imperialista, numa valorização da família patriarcal e na divisa “Deus, Pátria, Família” (Santos, 1998, p.61). Estes ideais plasmaram-se na política cultural e educativa do Estado Novo, fortemente anticomunista, antiliberal e influenciada pelas tendências mais conservadoras da democracia cristã. A acção do regime do Estado Novo foi marcada pelo obscurantismo, pela manutenção da situação de analfabetismo generalizado da população, por uma perseguição ao trabalho científico e artístico, pela censura à imprensa e aos espectáculos e por limitações à actividade literária e artística (Santos, 1998, p.61; Teodoro, 1976, p.26). Segundo Nuno Grande, a visibilidade pública do Estado Novo foi construída a partir de três vectores, em constante articulação - “retórica nacionalista, obra pública e propaganda populista” – utilizando-se a figura paternal e proteccionista de Salazar como o principal instrumento da retórica nacionalista (Grande, 2009, p.69). A partir de 1933, com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) - que em 1944 passa a designar-se Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular (SNI) - o Estado Novo veicula a sua ideologia e uniformiza o conhecimento da realidade nacional, inspirando todas as iniciativas de carácter cultural no país, através de um ideal de nacionalismo e historicismo. A expressão individual deixa de ter espaço, passando a existir uma cultura oficial, conforme com os valores do regime. Com a construção de uma hegemonia ideológica e cultural, o regime “atribui-se o direito de definir que cultura convém aos portugueses e quais os valores que a devem enformar” (Santos, 1998, p.62).

No seu período inicial, o Estado Novo colocou em causa a política educativa da Primeira República, defendendo uma concepção de educação oposta a esta e suprimindo a legislação republicana (Gorjão, 2002, p.84; Teodoro, 1976, p.26-27). Tomaram-se medidas como: a diminuição da escolaridade mínima obrigatória para quatro e depois para três anos, ao contrário do período republicano, onde a escolaridade mínima tinha sido aumentada para cinco anos (Gorjão, 2002, p.84); a extinção do ensino infantil oficial, a abolição das escolas primárias mistas e das “escolas móveis” e o aumento da selectividade de classes no acesso aos ensinos liceal e superior – medidas que

rejeitavam o ideal republicano de igualdade no acesso à instrução (Gorjão, 2002, p.84; Teodoro, 1976, p.26-27); a repressão do movimento associativo e sindical do professorado, a desvalorização da profissão do docente¹¹ e a militarização e fascização da juventude (Teodoro, 1976, p.26-27). A partir de 1933, abole-se o princípio da gratuidade escolar e introduz-se o da “gratuidade relativa”, começando a considerar-se que o dever de educar as crianças competia à família e não ao Estado (*Ibid.*, p.27). O Estado Novo definia, desta forma, que a escola deveria ter o objectivo de incutir a “virtude” e não de treinar profissionalmente ou transmitir conhecimentos úteis, isto é, dava mais importância à educação (visando a formação do carácter), do que à instrução (treino do intelecto), desvalorizando a questão do analfabetismo (Mónica, 1978, p.145-146)¹². Importava, por isso, introduzir no currículo do ensino primário os “bons costumes”, as virtudes morais e o amor à Pátria, distinguindo-se entre a “boa” e a “má” instrução, sendo a primeira a que dava primazia ao nacionalismo, e a segunda a instrução laica, republicana ou bolchevista (*Ibid.*)¹³. No que respeita à investigação científica e à formação avançada de recursos humanos, a partir de 1929, com a criação da Junta de Educação Nacional, o Governo passou a financiar estas áreas com alguma regularidade, embora com meios escassos, o que leva António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó a afirmarem que, antes de meados do século XX, não podemos falar da existência de uma verdadeira comunidade científica em Portugal nem de um conjunto organizado de estruturas e práticas neste sector (Nóvoa e Ó, 2006, p.23-24)¹⁴.

Os mesmos autores referem a associação da política educativa do Estado Novo a organismos como a Mocidade Portuguesa, a Obra das Mães pela Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina, que abrangiam toda a juventude e população escolar, com a finalidade de estimular a devoção à Pátria, o sentimento de ordem, o gosto pela disciplina e o culto do dever militar, bem como a devoção ao serviço social e o gosto

¹¹ Para além da perseguição aos elementos mais progressistas do professorado, em 1931, o regime cria os “postos escolares”, que diferem das escolas primárias por terem no corpo docente “regentes escolares”, que só possuíam a escolaridade obrigatória (Teodoro, 1976, p.27).

¹² Em 1930, cerca de 70 em cada 100 portugueses não sabiam ler, questão que não preocupava os salazaristas, podendo até ser uma virtude, uma vez que os analfabetos podiam ser pessoas “boas e morais” (Mónica, 1978, p.109).

¹³ A partir deste pressuposto, “os conteúdos escolares foram redefinidos e limitados e procedeu-se a uma reestruturação do sector de acordo com a ideia de que o essencial era saber «ler e escrever»” (Gorjão, 2002, p.84).

¹⁴ Entre 1929 e 1950, o Estado concedeu 1073 bolsas a investigadores no país, num total anual que variou entre 29 e 79, e 812 bolsas de estudo internacionais, abrangendo 434 bolseiros. Números residuais para um período de 21 anos (Nóvoa e Ó, 2006, p.24).

pela vida doméstica, no caso das raparigas (*Ibid.*, p.20-21)¹⁵. De forma lenta e perseverante, através da escola e destas organizações de jovens e de mulheres, intimamente ligadas à educação, o regime incidia nas subjectividades, “na mudança do ser do indivíduo”, construindo a sua política e ideologia (Neves e Calado, 2001, p.23).

Para perceber a importância que Madalena Perdigão e o seu trabalho irão adquirir no meio cultural português, importa olhar não só para os valores transmitidos através da educação escolar, mas também, para o papel reduzido que a mulher assumia na sociedade portuguesa desta época. No Estado Novo, a família surge como o núcleo primário do tecido social, mostrando-se essencial para o mantimento da “ordem política e social da nação”, cabendo ao Estado garantir a defesa da família e a protecção da maternidade (Faustino, 2013, p.11; Santos, 1998, p.62). É sobre estas premissas simbólico-culturais que se define o papel da mulher no tecido familiar e colectivo durante este período, partindo-se do princípio de que a natureza feminina é marcada por um certo biologismo universal. É esta “natureza feminina” que irá legitimar o papel da mulher na sociedade, enquanto figura do lar, mãe e esposa, com uma função cuidadora, e a sua segregação das esferas sociais – produtiva e política (Faustino, 2013, p.11; Neves e Calado, 2001, p.24). Como referem Helena Neves e Maria Calado, a Constituição de 1933 garante a igualdade perante a lei, “*salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família*”. Natureza e família surgem, assim, como bases do paradigma da política do Estado Novo, relativamente às mulheres (e aos homens)” (Neves e Calado, 2001, p.23, *italico no original*). Esta relegação da mulher para o espaço privado surge não como algo imposto e resultado de uma menoridade, mas sim, como um privilégio, uma libertação, sendo o espaço doméstico encarado como um “território primordial” (*Ibid.*, p.24). Também Irene Flunser Pimentel realça a ideologia salazarista de que o sustento da família deveria estar a cargo do homem e nunca da mulher casada, que se deveria ocupar com as tarefas domésticas (Pimentel, 2011, p.55).

A premissa de que a mulher se deveria cingir ao espaço privado não se irá atravessar no percurso de Madalena Perdigão que, para além de ter frequentado a Universidade e o Conservatório de Música, desenvolveu desde cedo um percurso

¹⁵ Para além de criar uma separação de sexos no ensino, o regime definiu, logo em Outubro de 1927, um programa escolar para raparigas, com uma educação especificamente feminina, que englobava “a disciplina de Economia Doméstica, ensinando-se a «bordar, cozinhar, olhar pelo azeite da casa, talhar, cozer e conservar as peças de vestuário da sua família»” (Gorjão, 2002, p.84).

profissional sólido, marcado por muita actividade e pela ocupação de cargos de chefia. Não comungava, por isso, da situação profissional e de escolarização que mais comumente cabia às mulheres suas contemporâneas, marcada pela menoridade e invisibilidade social, resultante de medidas legalmente definidas pelo Estado Novo¹⁶. A frequência universitária feminina mostrava-se muito reduzida, num país onde predominava uma ideologia patriarcal: em 1940-1941, as universitárias correspondiam a 19% população estudante e, em 1960, a 29,5% (Nóvoa, 1996, *apud* Gorjão, 2002, p.86)¹⁷. O contexto vivido por Madalena Perdigão, enquanto aluna universitária num curso de Matemática em plenos anos 1940, era uma excepção, uma vez que apenas a partir da década de 1960 se começou a verificar um aumento na percentagem de alunas no ensino superior, sobretudo em cursos de Letras¹⁸. Embora não tenhamos informações concretas, tendo em conta os dados época, deverá ter sido uma das poucas alunas do sexo feminino a frequentar o seu curso.

A partir do final dos anos 1940 e inícios da década seguinte, quando a nossa figura de estudo teria já terminado os seus estudos universitários em Matemática, o Estado Novo começa a alterar paulatinamente a sua política educacional, para fazer face ao surto de desenvolvimento industrial que o país sofria e às pressões internacionais para alteração da sua política, tentando adaptar o sistema educativo às novas necessidades da economia e à nova estratégia dos grupos monopolistas (Teodoro, 1976, p.27-30)¹⁹. É também a partir de 1952, com a reorganização do Instituto para a Alta Cultura, que o Estado começa a criar institutos e laboratórios para responder à industrialização e fazer progredir o país a nível científico e técnico, assim como a atribuir verbas mais significativas para a formação avançada de recursos humanos

¹⁶ A partir de 1939, a mulher viu-se proibida de celebrar contratos, administrar bens ou de viajar para fora do país sem o consentimento por escrito do marido; em 1940, proíbe-se a dissolução de casamentos católicos por tribunais civis, o que terá repercussões nas estruturas familiares; e mesmo em 1967, com a entrada em vigor do novo Código Civil, o homem continuava a ser visto perante a lei como o “chefe de família”, detendo poderes de representação sobre a mulher e autoridade para administrar os bens do casal (Faustino, 2013, p.12).

¹⁷ Fenómeno que, sobretudo a partir de 1970, se tem invertido, levando a uma recomposição sexual dos estudantes universitários: de 29,5% do total dos estudantes universitários em 1960, as mulheres passaram a representar 60% na última década do século XX (Subtil, 2009, p.94).

¹⁸ A maioria das raparigas que frequentavam a universidade faziam-no em Letras, apesar de nos anos 1960-70 começar a aumentar a frequência de Medicina e o interesse por áreas como Economia e Direito. Embora nestes últimos cursos a frequência por parte da população feminina fosse bastante inferior (Gorjão, 2002, p.89).

¹⁹ É neste âmbito que se cria o Ciclo Preparatório do Ensino Técnico, reformam-se os ensinos liceal e técnico profissional, reestruturando-se os programas, criam-se novos estabelecimentos de ensino e, em 1964, toma-se a decisão de aumentar a escolaridade obrigatória para seis anos, criando-se o ensino primário complementar (5ª e 6ª classes), medida que entra em vigor de forma facultativa em 1966-1967 (Teodoro, 1976, p.27-30).

(Nóvoa e Ó, 2006, p.24-25)²⁰. Madalena Perdigão terá beneficiado destas pequenas mudanças, uma vez que foi viver para França no início da década de 1950 como bolseira do Instituto de Alta Cultura, um organismo do Estado, com o objectivo de estudar piano e acompanhar o marido, bolseiro da recém-criada FCG. Contudo, António Pinto Ribeiro afirma que, a nível artístico, o final dos anos 1940 e toda a década de 1950 mostraram-se quase nulas em termos de produção artística, encontrando-se o país ainda “triste pelo isolamento face ao mundo, economicamente atrasado” e “provinciano”, com as exposições que se realizaram na Sociedade Nacional de Belas-Artes entre 1946 e 1956 a deter pouca relevância (Ribeiro, 2006, p.259).

No que respeita à situação económica do país e à sua influência na vida social e cultural, Santos, Lima e Ferreira referem que, sobretudo a partir dos anos 1960, quando a FCG já estava em plena actividade e Madalena Perdigão se encontrava à frente do Serviço de Música, a industrialização começa a aumentar, com as fábricas com mais de 20 trabalhadores a predominar sob as unidades artesanais ou manufactureiras, sendo este processo acompanhado pela concentração e centralização do capital e por um aumento dos trabalhadores (Santos, Lima e Ferreira, 1975, p.266-267). Outros factores, como a guerra colonial a partir de 1961, vêm acentuar ainda mais esta situação e acabar por criar condições para o agudizamento dos conflitos sociais, uma vez que trouxeram consigo a inflação, a diminuição da capacidade de investimentos do sector público em infra-estruturas indispensáveis ao desenvolvimento (educação, saúde, segurança social, formação profissional, habitação e transportes), o agravamento das condições de vida dos estratos sociais mais desfavorecidos, a emigração, o êxodo rural e o aumento da dependência exterior (*Ibid.*, p.266-268). A industrialização que se verificou entre os anos 1950 e 1970 e o desenvolvimento, embora lento, do sector dos serviços, levaram a um rápido crescimento das cidades e a um forte êxodo rural, assente no aumento do “proletariado jovem e concentrado” e na emergência de uma numerosa pequena burguesia urbana. Serão estes os principais beneficiários da subida de salários que se irá verificar, sobretudo, a partir de finais dos anos 1950, e que originou um crescimento do consumo privado²¹. Mas estes progressos sociais da população assalariada,

²⁰ Entre 1951 e 1960, o Governo concedeu já 1903 bolsas para investigadores no país, com um total anual que variou entre 68 e 279, e 949 bolsas para o estrangeiro, quase que duplicando os valores das duas décadas anteriores (Nóvoa e Ó, 2006, p.24-25).

²¹ A partir da década de 1950, a economia portuguesa sofreu “a mais espectacular metamorfose de sempre”, com uma grande modernização que fez com que, desta data em diante, Portugal deixasse de ser um país “essencialmente agrícola”: a contribuição da agricultura para o crescimento total da economia caiu de 7,8% na década de 1950, para 3,9% na década de 1960 e -0,7% entre 1970 e 1973. Perante estes

acompanhados de um aumento escolar, não são exclusivos da realidade portuguesa, mas sim, tendências europeias, sendo mesmo relativos quando comparados com os restantes países da Europa: em 1973, o salário médio nacional representava 25% do salário médio alemão e 29% do francês, por exemplo, cerca de um terço das famílias portuguesas continuava a não dispor de um rendimento anual considerado mínimo para satisfação das necessidades básicas, a taxa de mortalidade infantil era ainda a mais alta da Europa (cerca de 50%), assim como a taxa de analfabetismo, que se mantinha a 29% (Rosas, 1994, p.498).

Ao mesmo tempo que a classe média cresceu, aumentou também a oposição ao regime, começando a surgir, sobretudo a partir de 1970, discursos que defendiam a institucionalização dos sindicatos, a modificação da contratação colectiva, a subida dos salários, a modernização das empresas, a qualificação profissional ou a reforma do ensino. Paralelamente, deu-se um aumento da mobilização das classes populares na luta contra a exploração, a dependência, a marginalização e o colonialismo, bem como uma crise do Estado Novo, que irá culminar mais tarde na revolução de 25 de Abril de 1974. (Santos *et al.*, 1975, p.271-275). Como veremos no Capítulo II, a própria FCG e o trabalho de Madalena Perdigão não ficarão de fora destas mobilizações, verificando-se situações de instabilidade e conflito entre a Administração da Fundação e os seus trabalhadores e fortes críticas à Direcção do Serviço de Música.

Face a este cenário político, económico e social, e apesar da posição que a mulher assumia na vida privada e pública durante o período do Estado Novo, podemos afirmar que a trajectória pessoal e profissional de Madalena Perdigão se mostrou bastante diferente, provavelmente tendo em conta a família e a classe social de onde provinha. Podemos afirmar, pela informação a que acedemos, que os seus pais terão incentivado o gosto pelas artes no seio familiar, algo que, certamente, teve um grande impacto no percurso profissional da filha de ambos.

I. 3. Um Estado dentro do Estado: a criação da Fundação Calouste Gulbenkian

Olhando para o cenário político e ideológico que Portugal enfrentava no período do Estado Novo, e apesar das alterações que se verificaram a nível educacional e

dados, e por oposição ao “acelerado crescimento da produção industrial”, (...) “a agricultura pura e simplesmente deixou de contribuir para a evolução da economia, antes tendo tendência para a travar” (Rosas, 1994, p.442).

cultural, podemos constatar que na década de 1960 Portugal continuava o país da Europa ocidental com a mais baixa taxa de escolarização da Europa: 4.128.142 pessoas não detinham qualquer nível de ensino²², sendo que 2.379.200 indivíduos com mais de 6 anos não frequentavam a escola nem sabiam ler nem escrever, correspondendo a 31,1% da população, e 1.870.900 (24,5%) sabia ler, embora não tivesse frequentado qualquer curso. É possível afirmar que em 1960, 56,6% dos portugueses maiores de 6 anos não possuíam a 4ª classe ou não frequentavam a instrução primária (Ramos, 1999, p.289; Teodoro, 1976, p.28). Mas mesmo tendo em conta estes dados, o número de alunos no ensino secundário e superior estava já a aumentar, com um ritmo de crescimento acima da média. De 1960 para 1974, o número de alunos nos liceus subiu de 112.000 para 238.000 e o número de pessoas a frequentar ou que já tinha frequentado o ensino superior passou de 49.000 em 1960, para 125.130 em 1970 (Ramos, 1999, p.289). Contudo, apesar deste crescimento, a visão que o regime Salazarista detinha da educação e da cultura mantinha-se idêntica (Teodoro, 1976, p.30). Culturalmente, em 1960 contabilizavam-se apenas um total de 268 sessões de “música, dança e variedades” em Portugal, e 161.000 espectadores. Número que em 2012 cresceu para 11.821 espectáculos e 5.662.000 espectadores²³. Também no que respeita aos espectáculos ao vivo, o número de sessões em 1960 era de 3.380, com um total de 1.831.000 espectadores, enquanto em 2012 esse valor aumentou para 27.566 sessões e 8.731.000 espectadores²⁴. Concertos, espectáculos de ópera e bailado eram frequentados por minorias citadinas, embora grupos de música antiga e de música contemporânea se comesçassem a estruturar (Dionísio, 1996, p.444-445).

É neste incipiente contexto cultural e social que, em 1956, surge em Portugal a Fundação Calouste Gulbenkian, como refere Eduardo Lourenço, caída “literalmente, dos céus”, num “autêntico conto de fadas” (Lourenço, 1993, p.12). Ou, nas palavras de José-Augusto França, um “milagre sociológico” (França, 1999, p.71). Também Eduarda Dionísio considera que, logo no início da década de 1970, pouco mais de 10 anos depois da sua criação, as mudanças na vida cultural do país serão tantas, que a FCG irá assumir-se como o centro da vida musical portuguesa (Dionísio, 1996, p.445). Como

²² Dados do INE e dos Recenseamentos Gerais da População. Fonte: Pordata [Internet] Disponível em, <http://www.pordata.pt/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela> [Consult. 29 de Junho de 2014].

²³ Fonte: Pordata [Internet] Disponível em <http://www.pordata.pt/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela> [Consult. 26 de Julho de 2014].

²⁴ Fonte: Pordata [Internet] Disponível em <http://www.pordata.pt/Portugal/Espectaculos+ao+vivo+sessoes+e+espectadores-583> [Consult. 26 de Julho de 2014].

veremos em maior detalhe no Capítulo seguinte, Madalena Perdigão ficará a cargo da área da música, que irá criar e dirigir a partir de 1958.

Arquimedes da Silva Santos, médico, especializado em Psiquiatria Infantil (formação que fez em França no início dos anos 1960, uma vez que não existia ainda em Portugal), aponta a criação da FCG como um marco importante para o recente movimento da “educação pela arte” que começava a surgir em Portugal, referindo que esta instituição iria “desenvolver um processo renovador e inovador, com eventos de cultura artística, de preocupações educacionais, de investigações científicas” (Santos, 2008, p.360-361). Com muito trabalho desenvolvido acerca da relação entre as artes e a educação, Arquimedes da Silva Santos colaborou com o Centro de Investigação Pedagógica (CIP) da FCG a partir de 1964 e manteve sempre um percurso muito próximo de Madalena Perdigão, tendo com ela colaborado em diversos projectos e tendo leccionado a disciplina de Psicopedagogia da Educação Artística nos cursos de educação musical que esta criou na FCG. Maria Emília Brederode Santos relembra, em entrevista, que Madalena Perdigão confiava muito em Arquimedes da Silva Santos e na orientação que deu a várias iniciativas, partilhando com ele diversas ideias. Recorda que Madalena Perdigão se rodeava das pessoas certas para fazer os seus projectos, uma delas, sem dúvida, este professor: “ela chamava as pessoas e fazia-lhes confiança para o fazerem. E chamava as pessoas que ela achava certas e que eram normalmente pessoas modernizadoras” (Ent. MEBS). Uma das ideias que Arquimedes da Silva Santos partilhou com Madalena Perdigão foi a de que as artes deveriam fazer parte da educação desde cedo, numa concepção de educação pela arte, teoria à qual a FCG ajudou a dar visibilidade (Santos, 2008, p.360).

Uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública, a FCG foi criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian a 18 de Junho de 1953, detendo uma influência na sociedade portuguesa que se mantém até ao presente (Barreto, 2006, p.56). Tendo visto os seus estatutos serem aprovados pelo Estado Português a 18 de Julho de 1956, a FCG definiu, desde logo, os seus fins estatutários como caritativos, artísticos, educativos e científicos²⁵. Perante o cenário educativo e cultural do país e a ideologia defendida pelo Estado Novo, com a criação da FCG,

²⁵ Fontes: Fundação Calouste Gulbenkian. “História e Missão” [Internet] Disponível em <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22> [Consult. 9 de Fevereiro de 2014]; “Fundação Calouste Gulbenkian. Estatutos” [Internet] Disponível em http://www.gulbenkian.pt/images/mediaRep/institucional/fundacao/historia_e_missao/PDF/ESTATUTOS.pdf. [Consult. 22 de Agosto de 2014].

surgiu em Portugal uma espécie de “Ministério da Cultura paralelo”, que proporcionou a artistas plásticos, músicos e académicos uma alternativa aos subsídios oficiais que, até então, eram bastante reduzidos (Ramos, 1999, p.284). A acção da Fundação no campo cultural e, mais particularmente, na área da música, é considerada por numerosos autores como “absolutamente central” (Vargas, 2010, p.396). António Barreto refere que a influência da FCG na sociedade portuguesa foi muito significativa, tendo, talvez, maior relevo na sua fase inicial, coincidente com o Estado Novo, e onde as carências eram também maiores. Pela sua independência e pluralismo, assim como pela fortuna que apresentava, a realidade da Fundação mostrou-se “absolutamente intrusa e incomum no regime autoritário”, tendo imediata expressão nos domínios cultural e social do país (Barreto, 2006, p.56)²⁶. Segundo França, isto deveu-se ao presidente vitalício da Fundação, José de Azeredo Perdigão, que conseguiu garantir a independência da instituição na situação política da época, fazendo crer a Salazar as vantagens de ter em Portugal uma fundação internacional (França, 1999, p.71)²⁷.

Sendo um dos seus fins estatutários, a Educação assumiu-se, desde logo, como um dos pilares de acção da Fundação. No *II Relatório do Presidente*, redigido por Azeredo Perdigão e correspondente ao período de 1960-1962, a educação surge como o sector de actividade da Fundação onde se despendem somas mais elevadas, destacando-se a realização de iniciativas como as bibliotecas itinerantes e fixas, a concessão de bolsas de estudo, o início da criação do CIP para realização de trabalhos de investigação pedagógica e psicopedagógica, a edição de livros didácticos e de três publicações periódicas, e a concessão de subsídios a diversas instituições de fins educativos ou culturais (Perdigão, 1960-1962, p.139). O programa educacional da FCG procurou responder às lacunas das políticas públicas criadas pelo Estado Novo, mantendo uma missão nacional (através do desenvolvimento de iniciativas com o objectivo de preencher os vazios do Estado) e local, com iniciativas directas e concessão de subsídios “avulsos” a instituições e personalidades que pudessem concorrer para a resolução dos problemas educativos do país. Estas acções locais foram possíveis de realizar devido ao relacionamento próximo que a FCG mantinha com organismos da Igreja e da sociedade

²⁶ A Fundação Calouste Gulbenkian dispunha de uma participação de 5% dos rendimentos petrolíferos do Iraque, devido à fortuna do seu criador, Calouste Sarkis Gulbenkian, o que lhe conferia uma enorme riqueza e um estatuto de “milagre sociológico”, sobretudo num país que, em plenos anos 1950, vivia no auge do Estado Novo e com uma economia pobre, onde as áreas cultural e social eram particularmente necessitadas e sacrificadas (França, 1999, p.71).

²⁷ Nenhuma ingerência do Estado foi admitida na FCG, que só teve um responsável do regime no seu Conselho de Administração, Teotónio Pereira, que faleceu em 1972 (França, 1999, p.71).

civil. Para manter este seu posicionamento, a Gulbenkian cooperava ainda com o Ministério da Educação Nacional, coadjuvando a acção desenvolvida pelo Estado, embora experimentasse, dentro das possibilidades da sua autonomia, novos métodos e novas soluções (Nóvoa e Ó, 2006, p.18).

“A Fundação tinha a consciência clara de que não lhe era possível, sobretudo durante o período do Estado Novo, lançar programas que não acolhessem o apoio ou, pelo menos, o consentimento dos responsáveis governativos. Mas, ao mesmo tempo, jamais deixou de afirmar o princípio da sua autonomia e independência” (Nóvoa e Ó, 2006, p.70).

Desde a sua criação, a acção da FCG na área da educação desenvolveu-se, por um lado, num sentido de acompanhamento das tendências internacionais e, por outro, numa tentativa de privilegiar áreas que, por serem menos abrangidas pela intervenção governamental, permitiam à instituição ter uma “função supletiva” e usufruir de maior liberdade de actuação e de inovação (*Ibid.*, p.69). Segundo o próprio Azeredo Perdigão, os seus objectivos eram os de criar uma Fundação internacional e que conciliasse a actividade distributiva, típica da maioria das fundações internacionais, com a actividade produtiva. A nível artístico, o Presidente considerava que a Fundação deveria actuar, prioritariamente, no ensino do artista, para que este pudesse aperfeiçoar as suas técnicas e contactar com os meios artísticos e culturais mais desenvolvidos (Ribeiro, 2006, p.260-261). Tentando trabalhar para a elevação do nível cultural do povo português, Azeredo Perdigão afirmava, no primeiro *Relatório do Presidente*, referente ao período entre 1955 e 1959, que “onde estiver um verdadeiro artista, isto é, um artista sincero, capaz e servidor de um ideal estético superior, a Fundação estará com ele, pronta a coadjuvá-lo para que plenamente se realize, seja quais forem as suas tendências ou a escola em que a sua obra se integre” (Perdigão, 1961, p.87). Acrescenta ainda que “é precisamente para o aperfeiçoamento moral do homem e a elevação do nível cultural do povo que, em primeiro lugar e por todos os meios, deve trabalhar-se” (*Ibid.*). Uma posição que será também defendida por Madalena Perdigão. Conforme mostram os vários textos teóricos e os programas das actividades da FCG por si redigidos, esta figura acreditava na integração das artes na educação desde cedo, como forma de formar homens melhores.

Também Grande aborda a relação entre a FCG e o Estado, referindo que “politicamente, esta instituição nunca pretendeu constituir-se como alternativa ideológica ao Estado Novo, com ele mantendo mesmo, na última fase do regime, alguns compromissos de cooperação internos, mas também de representação diplomática em

meios culturais internacionais” (Grande, 2009, p.127). Eram várias as iniciativas da Fundação que agradavam ao Governo, não só na educação e na concessão de bolsas de estudo em Portugal e no estrangeiro, mas também, na concessão de equipamentos de saúde a hospitais públicos, no restauro de monumentos do património histórico português no estrangeiro, na construção do Planetário, da Torre do Tombo e dos Conservatórios de Artes de Aveiro e Braga ou na assistência social às actividades culturais para as quais o Governo não dispunha de meios financeiros ou não tinha interesse em investir (Barreto, 2006, p.61).

I. 4. Um encontro: Madalena Biscaia e José de Azeredo Perdigão

Em Setembro de 1957, a FCG, ainda em início de actividade na sua sede provisória, é palco de um encontro que se revelará de extrema importância para o futuro desta instituição e do trabalho que viria a ser desenvolvido no âmbito cultural, de criação e educação artística. Como já explicitado, Madalena Biscaia, acompanhada pelo pai, dirige-se ao escritório de Azeredo Perdigão, Presidente da Fundação, com o objectivo de lhe agradecer o apoio prestado ao seu recentemente falecido marido, João Farinha, um dos primeiros bolseiros da Fundação (Perdigão, 1989c, p.18-19). É neste primeiro encontro que surge o convite de José de Azeredo Perdigão a esta ainda jovem mulher, para que fosse trabalhar para a recente Fundação, colaborando directamente com o Presidente e tornando-se responsável por todas as actividades relacionadas com a música, para as quais não existia ainda qualquer plano (Ribeiro, 2006, p.257-258).

Em Fevereiro de 1958, com 34 anos de idade, Madalena Biscaia muda-se definitivamente para Lisboa e torna-se a primeira Directora do Serviço de Música da FCG, cargo que irá ocupar por 17 anos. A fundadora deste Serviço definiu, desde logo, um programa de actividades, com o objectivo de consubstanciar a “criação de estruturas, planos educativos e de apoio à prática e à vivência musical, o que era novidade em Portugal” (Ribeiro, 2006, p.283). Beneficiando das amplas disponibilidades orçamentais da Fundação e percebendo os vários problemas porque Portugal passava no final dos anos 1950 e o que era necessário fazer para os resolver, Madalena Perdigão tentou colmatar o atraso na vida cultural portuguesa, que durava já há um século e que as estruturas criadas pelo regime salazarista não conseguiam superar (*Ibid.*, p.283-284; Sasportes, 1998, p.33). Nas palavras de António Pinto Ribeiro, o seu plano para o Serviço de Música mostrou-se um “autêntico programa cultural para a

música”, algo de inexistente no país nessa época (Ribeiro, 2006, p.283). Para além de criar organismos como a Orquestra, o Coro ou o Ballet Gulbenkian e outras estruturas e actividades para suprimir as lacunas musicais do país, esta figura irá acabar por se ocupar, “de forma geral, dos outros aspectos da criação artística. A ela se ficou a dever, inclusivamente, a decisão final de, no projecto do edifício da nova sede, se incluir o Grande Auditório, com as dimensões que hoje apresenta” (Ribeiro, 2006, p.260). Também José Sasportes recorda a actividade da Directora do Serviço de Música como tendo tido bastante importância numa Fundação, à época, ainda incipiente:

“Ela cria o Serviço de Música, que dirige durante um grande período. Esse período é um período extraordinário. As coisas que acontecem, os Festivais de Música (...). Depois a seguir, começa com uma Orquestra de Câmara e faz uma Orquestra grande, começa com um Coro pequenino e consegue fazer aquilo que fez. (...) Desde a educação artística, evidentemente, a que ela era muito sensível, até à música contemporânea, à edição de música portuguesa antiga, enfim, o rol das actividades que ali se processaram é muito longo” (Ent. JS).

A FCG acabou por se revelar determinante não apenas para o percurso profissional de Madalena Perdigão, uma vez que foi aí que a sua acção ganhou mais impacto e visibilidade, mas também a nível pessoal, por ter sido o lugar onde encontrou o seu segundo marido. A 6 de Novembro de 1960, quase três anos depois de ter assumido a direcção do Serviço de Música, Madalena Biscaia casa-se com José de Azeredo Perdigão, tornando-se Madalena de Azeredo Perdigão, nome pelo qual é mais vezes lembrada. Eduardo Lourenço refere-se a este casamento como “o romance dentro do romance”, quando explica que o “autêntico conto de fadas” que foi o encontro de Azeredo Perdigão com Calouste Gulbenkian e a criação da FCG em Portugal, teve uma “versão íntima no romance dentro do romance que foi o seu encontro e casamento com Maria Madalena Biscaia” (Lourenço, 1993, p.12). Também Laginha recorda:

“Tanto ela como o marido, faziam a diferença, quer na qualidade artística com que agigantaram a Gulbenkian, quer na postura de abertura de portas que sempre demonstraram enquanto estiveram à frente da instituição. (...) Ele utilizava, com generosidade, a máxima: a Gulbenkian nunca fecha as portas a ninguém; enquanto Madalena soube sempre imprimir criatividade e uma imensa qualidade aos programas que criou e desenvolveu. Formaram um casal raro e preciso e foram uns verdadeiramente ministros da cultura neste País” (Laginha, 2009).

Contudo, o casamento com José de Azeredo Perdigão nem sempre foi positivo em termos profissionais, tendo-se tornado muitas vezes, segundo o testemunho de Sasportes, um entrave, que esteve na origem de “várias inimizades” (Ent. JS). Também Ribeiro refere, em entrevista, que esta “era uma situação muito, muito delicada e muito

desconfortável para ela” (Ent. APR). Enquanto, por um lado, tinha o privilégio de “ter o próprio Presidente da Fundação como interlocutor” e parceiro de conversas, por outro lado, “o Dr. Perdigão era de uma exigência e de um rigor perante o Serviço ACARTE (...) e as suas obrigações para com o Conselho de Administração, (...) e antes, com o Serviço de Música, que não seria com certeza em relação a outros serviços” (*Ibid.*).

Ao longo do próximo Capítulo, iremos analisar em detalhe o programa desenvolvido por Madalena Perdigão para o Serviço de Música e, posteriormente, em 1984, para o ACARTE, assim como passar em revista as várias críticas de que o seu trabalho foi alvo nos anos 1970 e os projectos que desenvolveu fora da FCG. Paralelamente, tentaremos perceber os ideais defendidos por Madalena Perdigão e que pautaram o seu percurso profissional, as relações que manteve ao longo da vida e os projectos que abraçou.

CAPÍTULO II: Madalena Perdigão: Cultura, Educação, Acção

II. 1. Um programa ambicioso para o Serviço de Música

Em Fevereiro de 1958, Madalena Perdigão deu início às suas funções na FCG, tornando-se desde logo a primeira Directora do Serviço de Música, cargo que deteve até 1974, e delineando um plano de actividades para as actuações da instituição neste domínio. Em entrevista a João de Freitas Branco, a própria refere que o seu principal objectivo durante o período em que esteve na direcção do Serviço de Música foi criar estruturas para o desenvolvimento da cultura musical portuguesa, sempre com uma visão ambiciosa e a longo prazo (Perdigão, 1989c, p.19).

Durante os 17 anos em que esteve à frente deste Serviço, Madalena Perdigão pôs em prática várias iniciativas marcantes e inéditas para o panorama português da época, numa sociedade que se mostrava subdesenvolvida económica e culturalmente, com uma acção cultural do Estado assumida como propaganda e baseada em inércias e corporativismos (Ribeiro, 2006, p.283; Santos, 1998, p.61). Quando iniciou as suas funções na FCG, Portugal vivia um período de “analfabetismo estético” e de ausência de escolas de formação artística, com um público cultural reduzido, muito concentrado em Lisboa e com pouca informação sobre a evolução contemporânea das artes (Sasportes, 1998, p.33). O país vivia um atraso em termos culturais e, particularmente, a nível musical, encontrando-se fora dos circuitos internacionais, algo que as estruturas criadas pelo regime salazarista não foram capazes de equilibrar. Em 1960, os únicos grupos musicais com alguma repercussão internacional eram o Círculo de Cultura Musical, com os pequenos recitais que organizava, e o Teatro Nacional de São Carlos, com os seus cantores que, embora de qualidade, deparavam-se com um repertório limitado e uma estética conservadora e pouco actualizada. Entre 1834 e 1934, Portugal não teve nenhuma Orquestra permanente. As únicas existentes – Orquestra Filarmónica de Lisboa, Orquestra Sinfónica de Lisboa e Orquestra Sinfónica do Conservatório, no Porto – tiveram sempre uma actividade intermitente o que, na opinião de Ribeiro, contribuiu para os fracos resultados musicais apresentados (Ribeiro, 2006, p.283-286). Para Sasportes, a visão global de Madalena Perdigão permitiu-lhe perceber que estes vários problemas culturais por que o país passava no final dos anos 1950 estavam interligados e necessitavam de uma solução conjunta e não parcelar (Sasportes, 1998, p.33). Também Ribeiro, que trabalhou com Madalena Perdigão já nos dois últimos anos da sua vida, refere, em relação a esta figura:

“Tinha perfeita consciência, um conhecimento muito concreto do que era o Portugal cultural nessa altura, do que era a criação em Portugal, do que era a situação de periferia em que Portugal se encontrava, quer do ponto de vista da ausência de uma internacionalização que chegasse a Portugal e a Lisboa, quer também da presença dos criadores portugueses no estrangeiro” (Ent. APR).

Sendo estas questões algo com que a Directora do Serviço de Música se debatia, Ribeiro considera, ainda, “notável a sua consciência” de que, apesar de tudo, “trabalhava para um público minoritário” (*Ibid.*). Na impossibilidade de o Estado Novo desenvolver uma estratégia cultural global, Madalena Perdigão viu na FCG um espaço para uma abordagem alternativa, onde definiu um plano com várias etapas, que englobava a criação de estruturas, planos educativos e de apoio à prática musical, que sempre tentou cumprir, independentemente das controvérsias (Ribeiro, 2006, p.283; Sasportes, 1998, p.33). Assumindo, ao longo do seu percurso profissional, que aqui começa a ter maior expressão, uma “luta” pelo desenvolvimento e divulgação da educação pela arte, Perdigão refere “a arte é tão enriquecedora que vale a pena lutar para que ela entre definitivamente na vida dos portugueses, adultos e crianças (Perdigão, 1989b, p.35).

As acções definidas pela Directora do Serviço de Música apontavam em várias direcções, tendo em conta as carências da vida musical portuguesa e o papel que uma instituição privada como a FCG devia ter para remediá-las (Leça, 1990, p. 57). O plano de actividades definido por Madalena Perdigão para o Serviço de Música assentava, assim, em quatro eixos prioritários (*Ibid.*):

a) Desenvolvimento da educação musical através de: atribuição de subsídios a escolas de música; concessão anual de bolsas de estudo a alunos dos Conservatórios e outras escolas de música oficializadas e a jovens músicos em início de carreira, quer no país, quer no estrangeiro, o que significou, para Ribeiro, que nenhum artista relevante na música portuguesa erudita desde finais da década de 50 foi excluído, de uma ou outra forma, deste tipo de apoios (Ribeiro, 2006, p.284); organização de actividades destinadas a profissionais e formadores, como seja Cursos de Educação e Didáctica Musical ou Cursos de Aperfeiçoamento em Interpretação Musical, bem como iniciativas destinadas ao público em geral de entrada livre e cursos de iniciação para crianças, como Cursos de Iniciação à História da Música Europeia ou Cursos de Introdução à Música Contemporânea; patrocínio da introdução em Portugal do método Orff-Schulwerk e divulgação do método de ensino musical do professor Edgar Willems

(Perdigão, 1989c, p.21)²⁸. A este respeito, Maria de Lourdes Martins refere que desde o início da sua actividade no Serviço de Música que Madalena Perdigão se interessou bastante pelos novos processos de iniciação e educação musical, tentando encontrar formas de ultrapassar as lacunas existentes no nosso país. Para isso, convidou “pedagogos internacionalmente conceituados, como Edgar Willems, Chapuis e Carl Orff” (Martins, 1994 [1991], p.17). Neste âmbito iniciou-se, também, a colaboração de Madalena Perdigão com o CIP da Fundação, sobretudo na pessoa de Arquimedes da Silva Santos, que proporcionou uma Psicopedagogia da Expressão Artística aos seus cursos de monitores (Santos, 2008, p.354)²⁹. Uma personalidade com quem mantinha relação já desde a universidade, em Coimbra, Arquimedes da Silva Santos mostrou-se muito relevante para o percurso de Madalena Perdigão, com quem partilhava diversas ideias no que respeita à integração das artes na educação e à teoria da educação pela arte, tendo ajudado a materializar vários dos seus projectos.

Uma das primeiras propostas apresentadas por Madalena Perdigão para o Serviço de Música, enquadrada no desenvolvimento da educação musical, foi a criação de uma Academia de Música, que deveria ser um centro de educação e desenvolvimento de actividades musicais, onde se realizasse o ensino da música em todas as suas modalidades, com várias delegações, transformando o meio musical português. Contudo, a proposta para a realização desta Academia foi recusada pelo Conselho de

²⁸ Em 1965, José Sasportes referia que a FCG, consciente da falta de uma educação musical de bom nível no ensino primário português, desenvolveu cursos de preparação de professores primários, organizados segundo os processos didácticos de Edgar Willems e Carl Orff. Estas duas metodologias, embora distintas, têm na base a ideia de que, antes da aprendizagem de uma técnica musical, é necessário “desenvolver ao máximo as qualidades de percepção sensorial da criança” (Sasportes, 1965a, p.1). O método Orff- Schulwerk, associando a música e o movimento na formação musical da criança, “parte da afirmação básica de que deve ampliar-se na criança a sua tendência para fazer música e dançar ao mesmo tempo. (...) Só mais tarde, as formas se individualizariam, requerendo então uma aprendizagem especializada para cada sector” (*Ibid.*, p.5). Contudo, num outro artigo do mesmo ano, o mesmo autor refere a dificuldade em encontrar professores entendedores tanto das questões musicais, como coreográficas, bastando para a admissão aos cursos de professores da FCG a afirmação de conhecimentos em estudos musicais (Sasportes, 1965b, p.9). Apesar do posterior estabelecimento de critérios de admissão mais rígidos, Sasportes considerava, ainda, não ser suficiente para apurar aqueles que iriam assimilar eficazmente os métodos e que seriam dotados de capacidade para discernir subtilmente e actuar sob a individualização de cada aluno e de um trabalho selectivo no seio do grupo. Exemplo desta falta de preparação foi o facto de, em 1961, o próprio Carl Orff ter criado em Salsburgo o *Orff Institut da Academia Mozarteum*, com o objectivo de formar os únicos professores verdadeiramente credenciados para leccionar o método Orff (*Ibid.*, p.9-10).

²⁹ A disciplina de Psicopedagogia da Expressão Artística começou a ser leccionada por Arquimedes da Silva Santos num curso de formação das Ciências da Educação, levado a cabo pelo CIP e dirigido a monitores dos Serviços da Fundação relacionados com a música e com os museus, numa altura em que se considerou importante que este curso tivesse uma disciplina que fizesse a ligação entre as ciências pedagógicas e as artes. Quando o curso termina, Madalena Perdigão convida Arquimedes da Silva Santos para continuar a leccionar a disciplina aos alunos que estavam a tirar cursos de educação musical desenvolvidos pelo Serviço de Música (Santos, 2000).

Administração da Fundação, por ser excessivamente ambiciosa, exigindo uma mobilização de meios e de pessoas muito elevadas para a conjuntura que então se vivia (Vilar, 2009, p.13). Apesar desta Academia não ter vingado, veremos que os esforços de Madalena Perdigão para fornecer uma educação musical aos portugueses serão vários.

b) Preservação e divulgação do património português do passado, com a inventariação e catalogação dos fundos musicais existentes em bibliotecas e arquivos de várias localidades do país; edição de partituras numa colecção intitulada “Portugaliae Musica” e gravação de discos com algumas dessas obras; criação de uma Comissão de Musicologia, com o objectivo de desenvolver a Musicologia portuguesa até aí incipiente, editando-se partituras, livros, discos e estudos musicológicos (Perdigão, 1989c, p.19); e restauro de diversos órgãos do país com interesse histórico-artístico.

c) Incentivo à criação musical, através de um plano anual de encomendas a compositores portugueses e estrangeiros de maior prestígio; realização de concursos nacionais de composição; e apresentação de obras contemporâneas em primeira audição em Portugal ou no mundo, em concertos incluídos nos Festivais ou ao longo das temporadas de música (Leça, 1990, p. 57).

d) Atribuição de subsídios a outras identidades para diversas finalidades de educação e cultura musical. Neste domínio, a FCG apoiou a criação de conservatórios e de escolas de música, a construção de edifícios e a compra de equipamento para os Conservatórios de Braga e de Aveiro (Leça, 1990, p. 57).

Analisando as acções levadas a cabo pela FCG nas suas várias áreas de actuação ao longo dos anos, Barreto afirma que em quase todos os sectores não se verificava uma estratégia, um programa definido ou objectivos a médio ou longo prazo, tendo sido o estilo da Fundação, sobretudo, o de responder às solicitações exteriores. Excepção feita, segundo o próprio, para a área da música, onde desde sempre se verificou uma estratégia consolidada, com formação, bolsas de estudo, espectáculos, manutenção de uma orquestra, de um coro e de um grupo de bailado, o que em grande parte se deveu à energia e influência de Madalena Perdigão. “As grandes iniciativas da Fundação, as que talvez mais tenham pesado nos seus orçamentos, foram quase todas pensadas ou animadas por ela” (Barreto, 2006, p.65).

Com este plano de actividades definido logo desde a criação do Serviço de Música, torna-se inquestionável o papel que o mesmo assumiu para a cultura portuguesa

de então. Numa época em que Portugal se encontrava fora dos circuitos internacionais e vivia longe da democracia política, a FCG, com sede em Portugal, mas de carácter internacionalista, assumiu essa função de descentralização. Madalena Perdigão defendia mesmo que Portugal, com uma tradição de abertura ao Mundo, e a Fundação, deveriam realizar uma política cultural cosmopolita (Perdigão, 1989c, p.22).

Os eventos musicais e os agrupamentos artísticos fundados pelo Serviço de Música no período de 1958-1974, apesar de não constarem do plano de actividades inicial, foram algumas das iniciativas que mostraram ter maior impacto na cultura nacional (Ribeiro, 2006, p.294). Com o pós-guerra na Europa, verificou-se um aumento dos tempos de ócio para um cada vez maior número de pessoas e, também, um gradual desenvolvimento da indústria do turismo. Com isto, começaram a surgir festivais de música e manifestações culturais em todo o continente europeu (Leça, 1972, p.5). E Portugal não foi excepção. Em 1957, o Serviço de Música cria o Festival Gulbenkian de Música (FGM), um evento de carácter internacional que permitiu, na opinião de Ribeiro, criar em Portugal uma plataforma de circulação de grandes artísticas e agentes musicais (Ribeiro, 2006, p.286). Em entrevista a João de Freitas Branco, Madalena Perdigão revela que, inicialmente, a ideia de organizar festivais internacionais de música não lhe pareceu a melhor, tendo em conta o panorama pobre do meio musical português (Perdigão, 1989c, p.23). Contudo, e após a reprovação do seu projecto para uma Academia Gulbenkian de Música, a Directora do Serviço reconheceu as potencialidades que estes Festivais poderiam ter ao nível da divulgação da música e da captação de novos públicos, despertando o interesse para a educação e cultura musicais (*Ibid.*). Assim, entre 1957 e 1970, a FCG organizou 14 Festivais Gulbenkian de Música, que se desenvolveram no sentido de uma descentralização e captação de públicos, através de um investimento financeiro avultado, bastante invulgar para a época e para o país (Ribeiro, 2006, p.286). Madalena Perdigão refere mesmo que este “era um festival para informação e cultura musical das pessoas. (...) Uma espécie de universidade livre da música” (Perdigão, 1989a, p.4).

Os FGM partiram de um pequeno Festival organizado em 1957 por uma Comissão de Honra constituída pela Marquesa de Cadaval, D. Elisa de Sousa Pedroso, e pelo Maestro Pedro de Freitas Branco (Leça, 1972, p.6). A partir da primeira edição, Madalena Perdigão impulsionou e organizou as 13 seguintes, entre 1958 e 1970, com uma preocupação central: incluir nos seus programas estreias mundiais de obras de

compositores nacionais e estrangeiros, muitas das vezes sendo estas encomendas realizadas pela própria Fundação, e temas que cobrissem diferentes épocas da história da música (Perdigão, 1989c, p.23).

O FGM tornou-se um evento de grande popularidade a nível nacional, sobretudo pelo seu carácter descentralizador. O primeiro Festival decorreu em Lisboa e foi constituído por 4 concertos, cujos preços foram considerados bastante elevados, o que levou a acusações de elitismo. Na segunda edição, já organizada por Madalena Perdigão, a Directora do Serviço de Música propôs uma política de bilheteira inédita, com preços bastante acessíveis e um desconto de 50% para estudantes, algo de muito incomum à época (Ribeiro, 2006, p.287). Paralelamente, de 4 espectáculos apresentados em Lisboa em 1957, passou-se para 84 espectáculos em 19 cidades do Continente e da Madeira em 1970 (Ribeiro, 2006). Madalena Perdigão defendia que descentralizou os Festivais o mais possível e deu-lhes um carácter popular e não elitista (Perdigão, 1989a, p.4). Sem prejudicar a elevada qualidade artística destes Festivais, os mesmos nortearam-se, assim, por duas grandes preocupações:

“Descentralizar progressivamente, tornando os seus benefícios extensivos às terras de província, por via de regra afastadas do contacto directo com manifestações artísticas deste tipo, e a de lhes garantir condições de acessibilidade, realizando os concertos, sempre que as características do programa o permitam, em salas de grande lotação e fixando preços muito baixos para a maioria dos bilhetes em ordem a beneficiar as classes economicamente menos favorecidas” (Leça, 1972, p.6).

Os FGM provocaram uma sensação de novidade na época em que foram concebidos, tendo-se tornado num acontecimento ímpar no contexto português, onde o Estado Novo vinculava a sua ideologia definindo todas as iniciativas de carácter cultural que aconteciam no país (Ribeiro, 2006, p.289; Santos, 1998, p.62). Neste sentido, Ribeiro destaca a importância da digressão de concertos pelo país, que surpreendeu os hábitos culturais da população. A adesão do público aos Festivais foi significativa, com lotações esgotadas nalguns casos, calculando-se multidões de cerca de 5 mil pessoas por noite no Coliseu de Lisboa (Ribeiro, 2006, p.289). Também Leça destaca o carácter educativo e de novidade que os Festivais assumiram no Portugal dos anos 1960. Através de uma “acção de choque”, que recorreu à comunicação social, esta iniciativa despertou, em primeiro lugar, o interesse da população e, depois, o seu gosto pela música, alargando-se a sectores de público cada vez mais vastos, tanto em Lisboa, como nas restantes cidades do país:

”Mercê do contacto com realizações artísticas de qualidade superior, esse público atingiu em relativamente pouco tempo um nível de exigência e um sentido crítico não vulgares entre nós, e que foram particularmente notórios nos últimos Festivais” (Leça, 1972, p.11).

A própria Directora do Serviço de Música refere, anos mais tarde, que foi o “critério de qualidade que esteve na base do êxito dos Festivais Gulbenkian de Música junto das grandes massas, aliado às condições de acessibilidades, à continuidade e à seriedade de organização” (Perdigão, 1975, p.IV). Madalena Perdigão recorda também que o facto de nos Festivais terem sido apresentadas estreias mundiais, despertou o interesse de muitos críticos internacionais, que passaram a visitar Portugal regularmente (Perdigão, 1989c, p.23). A este facto, junta-se a presença sucessiva de grandes orquestras internacionais e de figuras da música da época, conjuntamente com uma programação de artistas portugueses, numa lógica de inclusão dos mesmos nas plataformas internacionais (Ribeiro, 2006, p.287)³⁰.

Podemos por isso constatar que, a par da grande importância que os FGM tiveram para a vida cultural do país, foram um mecanismo relevante para aumentar a credibilidade de Portugal no circuito musical internacional, até então inexistente, nomeadamente através da crítica e da comunicação social, questões a que Madalena Perdigão parece ter sempre dado a devida relevância. Como é referido no livro de comemoração dos 25 da Fundação Calouste Gulbenkian, os Festivais contribuíram para “manter e desenvolver o nível internacional da vida musical do País, no que se refere à interpretação como à criação” (Brandão, 1983, p.203). Este papel dos FGM integra-se na actuação global que a FCG teve no país a partir segunda metade do século XX, funcionando como “Estado-social” dentro do Estado Novo, que consolidou em Portugal, embora de forma tardia, “o crescente optimismo sócio-cultural que se vivia noutros contextos, desde o II Pós-Guerra” (Grande, 2009, p.99). Como nos demonstra Ribeiro, esta actuação “absolutamente pioneira na programação em Portugal” só foi possível devido ao elevado investimento feito pela Fundação, que financiava a vinda de artistas estrangeiros ao nosso país com honorários muito altos tendo em conta os padrões internacionais da época. Algo que não poderia ter sido feito por outra instituição portuguesa (Ribeiro, 2006, p.286).

³⁰ Falando da qualidade musical dos FGM, Ribeiro afirma que “à medida que os festivais se sucedem, sobe a fasquia da qualidade e da exigência da sua programação. Assim se explica a presença das grandes orquestras e figuras da música da época” (Ribeiro, 2006, p.287).

Apesar dos esforços de Madalena Perdigão, 1970 é o ano da última edição dos FGM. A administração da Fundação justifica a decisão com os custos demasiado elevados, acrescidos a cada edição, a política de preços baixos, que impedia o aumento de receitas a partir do aumento do preço dos bilhetes, a impossibilidade de reduzir o número de cidades por onde os Festivais passavam e o aumento dos funcionários e da dimensão do Serviço de Música que a continuidade dos Festivais implicaria (*Ibid.*, 2006, p.291). A este respeito, a Directora do Serviço de Música relembra:

“Lutei quanto pude pela continuação dos Festivais Gulbenkian de Música, que entretanto me tinham conquistado completamente e que achava constituírem um acontecimento de grande importância para a vida cultural do País, com uma adesão de público espantosa. (...) verificou-se de facto um coro de acusações e lamentações públicas que ainda hoje muitas vezes encontram eco” (Perdigão, 1989c, p.23).

Os FGM, assim como toda a política do Serviço de Música e da sua Directora, acabaram por ser alvo de críticas por algumas figuras do meio musical português. Sobretudo no início dos anos de 1970 e no período efervescente do 25 de Abril de 1974, surgiram controvérsias à volta desta iniciativa, tendo por base críticas ao elitismo e centralismo dos Festivais, à política do Serviço de Música face às estruturas já existentes no país e à presença de artistas estrangeiros na programação por comparação com os portugueses (Vargas, 2010). Este tema será analisado de forma mais detalhada no ponto 3 deste Capítulo.

Independentemente das críticas que possam ter sido feitas aos Festivais, Madalena Perdigão propôs e conseguiu a sua integração na *Association Européenne des Festivals de Musique* (Revista Estilos Tempo, 1994 [1989], p.65). Um facto que se mostra relevante se pensarmos no panorama português dos anos 1960 e nas poucas actividades culturais de relevo internacional que se realizavam no país.

Na década de 1960 são também criados, por iniciativa de Madalena Perdigão, os agrupamentos artísticos da FCG, uma vez mais numa preocupação com o cosmopolitismo e o desenvolvimento progressivo da cultura musical portuguesa (Vilar, 2009, p.12). Segundo a Directora do Serviço de Música, a ideia de criação de agrupamentos como a Orquestra (1962), o Coro (1964) e o Ballet Gulbenkian (1965) não constava do seu plano de actividades inicial, mas surgiu paulatinamente, tendo em conta a detecção de lacunas do meio musical português. Destas lacunas, realçam-se o recurso sistemático a agrupamentos estrangeiros, o que não dignificava a cultura portuguesa, e a necessidade de utilizar as instalações da FCG, em Lisboa, como um

“Centro Cultural vivo e actuante” (Perdigão, 1989c, p.19). Mesmo com a criação dos três agrupamentos da Fundação, o cenário cultural e musical português mantém-se incipiente, o que é comprovado pela existência, no início dos anos 1970, de apenas três grandes orquestras em Lisboa - Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Filarmónica de Lisboa e Orquestra Gulbenkian, sendo muitos concertos ainda “importados” (Dionísio, 1996, p.444). Tendo em conta os orçamentos avultados da FCG, Madalena Perdigão refere que não teve dificuldades em fazer aceitar as suas propostas para a criação da Orquestra e do Coro. Apenas para o Ballet as dificuldades foram maiores, devido aos problemas que a Fundação apresentou com o ingresso de bailarinos no seu Quadro de funcionários (Perdigão, 1989c, p.19).

Em 1962 era fundada a Orquestra de Câmara Gulbenkian, que começou com 11 elementos que tocavam de pé, dedicando-se, sobretudo, à música barroca portuguesa, sob a direcção do Maestro Lamberto Baldi. Aos poucos, a Orquestra foi crescendo, tornando-se mais relevante a partir da década de 1980, com a contratação de 16 músicos estrangeiros (Ribeiro, 2006, p.290)³¹. Em 1971, este agrupamento passa a ser designado de Orquestra Gulbenkian. Dois anos mais tarde, em 1964, é fundado o Coro Gulbenkian, constituído por 47 cantores, com o objectivo de desenvolver o gosto e o cultivo pelo canto em coro em Portugal, com a apresentação de obras *a capella* de autores clássicos e contemporâneos e outras obras executadas em parceria com a Orquestra Gulbenkian (Costa, 2004, p.3)³².

Paralelamente a estes dois agrupamentos musicais, a Fundação criou, ainda, dois projectos exteriores à sua estrutura, por si apenas apoiados financeiramente: o Grupo Experimental de Bailado e o Grupo Experimental de Ópera de Câmara. Mas, segundo Ribeiro, no contexto de regime ditatorial em que a sociedade portuguesa vivia, estes dois projectos não tiveram solidez estrutural suficiente que assegurasse a sua estabilidade e continuidade (Ribeiro, 2006, p.290). Posto isto, a FCG acabou por

³¹ Em 1984, a Orquestra Gulbenkian era composta por 16 músicos estrangeiros e 33 portugueses, passando, em 2014, para 66 instrumentistas, número que pode ser pontualmente expandido de acordo com as necessidades de cada programa (In Gulbenkian Música, “Orquestra Gulbenkian” [Internet]). Das actividades levadas a cabo pela Orquestra Gulbenkian ao longo dos anos, importa destacar a realização regular de concertos na sede da Fundação, as várias digressões pelo país e pelo estrangeiro (Europa, Médio Oriente, Brasil, África e Extremo Oriente) e a gravação de discos (Brandão, 1983, p.198).

³² Vindo completar o trabalho de divulgação artística feito pela Orquestra Gulbenkian, o Coro permitiu incluir nos concertos obras corais-sinfónicas fundamentais, outras raramente ouvidas e a criação de obras contemporâneas de autores portugueses e estrangeiros. Para além da Orquestra Gulbenkian, o Coro colaborou também com outras prestigiadas orquestras internacionais, gravou discos e colaborou em concertos e espectáculos de ópera (Brandão, 1983, p.199).

incorporar na sua estrutura o Grupo Experimental de Bailado, que se viria transformar no Grupo Gulbenkian de Bailado, e o Grupo Experimental de Ópera de Câmara. Este último desapareceu ao fim de três anos, visto a instituição deter já uma Orquestra e um Coro, não se justificando a manutenção deste terceiro agrupamento (*Ibid.*).

Em 1965, é constituído o Grupo Gulbenkian de Bailado (através da integração do Grupo Experimental de Bailado nos quadros da Fundação), que mais tarde adquire a designação de Ballet Gulbenkian. Voltado para o bailado contemporâneo, este grupo impulsionou, ao longo de 40 anos, a actividade de vários coreógrafos e bailarinos portugueses, tendo efectuado digressões regulares por todo o país e pelo estrangeiro (Brandão, 1983, p.200). Em 2005, a Fundação anunciou a extinção do Ballet Gulbenkian, então dirigido por Paulo Ribeiro e composto por 25 bailarinos e 4 estagiários. Um dos momentos na história do Serviço de Música - e provavelmente o mais recente - em que se verificou um maior debate no espaço público acerca da actuação e orientação programática do Serviço de Música³³.

Em 1990, e olhando retrospectivamente para a criação destes três agrupamentos, Leça defende que os mesmos contribuíram decisiva e fundamentalmente “para a animação e a dinamização da vida cultural em todo o país” (1990, p.56). Também Emílio Rui Vilar, em 2009, refere que estes agrupamentos, juntamente com os espectáculos e os concertos, tornaram-se na face mais visível da intervenção da Fundação no domínio da música que, em conjunto com outras iniciativas de menor dimensão, foram estruturantes para a materialização de um tecido musical sustentável,

³³ Segundo o Conselho de Administração da FCG, presidido por Rui Vilar, a decisão de extinguir o Ballet Gulbenkian deveu-se a uma necessidade de adaptar a intervenção na área da dança às novas realidades e às alterações que se deram no panorama da dança em Portugal (Lusa, 07/05/2005). Apesar das várias manifestações contra o fim da companhia de dança, que se verificaram numa acção simbólica levada a cabo por cerca de um milhar de cidadãos nos jardins da FCG, de uma petição realizada na Internet e da opinião expressa por vários profissionais, a decisão da Fundação acabou por ser irreversível (Lusa e Ferreira, 14/07/2005). A coreógrafa Olga Roriz foi uma das profissionais que manifestou a sua opinião contra o fim deste agrupamento, referindo que “A extinção do Ballet Gulbenkian era uma coisa que se ouvia falar há alguns anos, mas dada a riqueza da Fundação sempre se pensou que fosse mantido em prol da cultura” (...) constitui uma perda enorme no panorama da dança”, visto esta ser “uma companhia de referência que era uma alternativa, quer à Companhia Nacional, quer aos grupos independentes” (Agência Lusa, 07/05/2005). A coreógrafa acrescenta ainda que o encerramento da companhia foi uma decisão triste e grave, que irá deixar uma “lacuna insubstituível” (TSF, 31/07/2014). Wanda Ribeiro da Silva, ex-bailarina, professora e uma das fundadoras do Ballet Gulbenkian, numa carta a Rui Vilar, à data Presidente do Conselho de Administração da FCG, referiu “Foi graças à dimensão cultural da Dra. Madalena Perdigão e dos artistas que a acompanharam, tanto na busca de instalações (...) como na internacionalização de uma das mais prestigiadas companhias de ballet do mundo, e aos seus saberes artísticos, que se contribuiu decisivamente para que esta companhia fosse o motor do desenvolvimento da dança em Portugal. (...) Infelizmente, a Fundação também já estaria a dar sinais de pouco interesse no investimento cultural, como se observa há já algum tempo” (Silva, 2005).

cujos resultados ainda se fazem sentir (Vilar, 2009, p.11). Um dos factores que contribuiu grandemente para o crescimento e as inúmeras actuações da Orquestra, do Coro e do Ballet Gulbenkian, foi a inauguração, em 1969, do Grande Auditório da FCG, incluído no edifício Sede. Como refere Nuno Grande, o Grande Auditório, oferecendo uma diversidade de programação cultural herdada da experiência de programação do Serviço de Música dirigido por Madalena Perdigão, transformou-se numa das “caixas mágicas” da actividade cultural lisboeta da época (Grande, 2009, p.129).

Analisando o programa definido por Madalena Perdigão para o Serviço de Música, importa pensar a sua importância para a vida cultural portuguesa da segunda metade do século XX, bem como as repercussões que as suas actividades tiveram até aos nossos dias. Quando questionado sobre isto, António Pinto Ribeiro refere a importância de esta personalidade ter criado um Serviço de Música que, inicialmente, não estava previsto, ao mesmo tempo que fundou uma Orquestra, Festivais de Música e influenciou no sentido de ser criado um Grande Auditório para a realização de concertos, construção que não era “líquida” aquando do início do programa da FCG e da definição do seu edifício:

“No fundo, o Grande Auditório existe porque ela quis, a Orquestra é herdeira, o Festival e a tradição de uma música e de um padrão internacional que regesse aquilo que era o repertório, a interpretação, a presença dos artistas internacionais, a dimensão internacional do Serviço de Música, a ela lhe é devido” (Ent. APR).

Também Maria Emília Brederode Santos recorda que, apesar das críticas que vieram a ser feitas à actuação do Serviço de Música, há que ter em conta a preocupação da sua Directora com a elevação do nível cultural da população portuguesa e o grande cuidado que sempre teve com as actividades de formação que desenvolveu na FCG:

“Ela insistiu muito na importância de haver educação artística desde cedo. (...) Eu acho que o que lhe interessava era a arte e que a arte entrasse na educação o quanto antes. E achava que para as pessoas isso era um enriquecimento enorme. (...) Portanto, fez de tudo para promover a educação artística e, sobretudo, musical, porque era aquilo a que estava mais ligada. Uma educação que fosse diferente da educação tradicional, que se aplicasse a toda a gente e que não fosse só para as pessoas com «jeitinho». (...) Ela promoveu todas essas várias linhas” (Ent. MEBS).

Partilhando da mesma opinião, José Sasportes menciona a noção que Madalena Perdigão detinha da existência de “um terreno que era preciso desbravar (...), uma falta de uma educação para as artes e de uma educação artística simultaneamente” (Ent. JS). Algo que tentou colmatar com acções como os Festivais Gulbenkian de Música.

Abordando o trabalho que Madalena Perdigão iniciou no Serviço de Música da FCG e a que deu continuidade depois, fora da Fundação e com a criação do ACARTE, há que mencionar o seu conhecimento das redes internacionais e a forma como tirou partido das mesmas. Em relação a este assunto, Ribeiro refere:

“Ela [Madalena Perdigão] é aquela pessoa que tem um conceito, uma autoria, um objectivo muito concreto e conhece as redes internacionais. Ela tinha, o que era raro na altura, uma rede de conhecimentos e de relações internacionais absolutamente extraordinária e invulgar, sendo que parte dessa rede era constituída por gente muito mais nova do que ela” (Ent. APR).

Este, como veremos, será um aspeto importante da actuação desta figura que levará a que António Pinto Ribeiro e outras personalidades a considerem a primeira programadora cultural em Portugal, com uma autoria, uma visão e uma ideia concreta daquilo que deveria ser feito e melhorado, tendo em conta a situação cultural do país.

Apesar da extinção dos Festivais Gulbenkian de Música em 1970, e do afastamento de Madalena Perdigão da FCG em 1974, culminando com a sua actividade na Comissão de Reforma do Conservatório Nacional, que analisaremos de seguida, não podemos ignorar o impacto que o Serviço de Música teve no seio da FCG e dos seus investimentos ao longo destes primeiros 17 anos de existência³⁴. Na opinião de Ribeiro, o Serviço de Música transformou-se numa organização autónoma e pesada, sobretudo depois da inauguração do edifício Sede da Fundação e dos seus vários auditórios, o que lhe permitiu ter instrumentos fundamentais para se poder impor (Ribeiro, 2006, p.291).

II. 2. Experiência pedagógica interdisciplinar: o Conservatório Nacional

A década de 1970 foi marcante para o Serviço de Música e para o percurso profissional de Madalena Perdigão. Por um lado, verificou-se um crescimento dos três agrupamentos artísticos da Fundação, em parte devido às possibilidades que se abriram com a inauguração do Grande Auditório e, por outro, assistiu-se à extinção dos Festivais Gulbenkian de Música, já um “ícone de referência da Fundação”, num período que foi também conturbado política e socialmente, com a Revolução de 25 de Abril de 1974 e a crise do petróleo no início dos anos 1970. (Ribeiro, 2006, p.291-292).

Foi também em 1971, a 21 e 22 de Abril, na sequência do trabalho que já vinha sendo desenvolvido no Centro de Investigação Pedagógica e nos cursos de Educação e

³⁴ O primeiro orçamento do Serviço de Música, em 1957, foi de 1.590.839\$00, e só os Festivais Gulbenkian de Música absorveram 10.249 contos, em 1969, e 13.794 contos, em 1970 (Ribeiro, 2006, p.283 e 286).

Didáctica Musical, que a FCG promoveu um Colóquio sobre o Projecto de Reforma do Ensino Artístico, aproveitando-se a discussão pública suscitada pela reforma do sistema educativo português posta em prática pelo Ministro da Educação Veiga Simão nos anos 1970, já durante o Governo de Marcelo Caetano, e que ficou mais conhecida como Reforma de Veiga Simão (Santos, 1994, p.22; Stoer, 1983, p.793). Neste colóquio participaram dezenas de personalidades associadas aos temas da educação artística e da educação pela arte, que tinham começado a emergir no país na década de 1950, com o objectivo de discutir ideias, experiências, controvérsias e votos de remodelações e reformas (Santos, 2008, p.362).

Após a Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, na sequência da publicação do livro *Education Through Art*, da autoria do crítico de arte, poeta e historiador britânico Herbert Read, em 1943, começam a surgir em países como a Grã-Bretanha, França ou Estados Unidos da América, ideias relacionadas com a importância das artes na educação (Santos, 2008, p.358)³⁵. Read retomou as teorias de Platão para defender que a arte deve ser a base da educação, permitindo uma aprendizagem criativa e que desenvolva, de forma completa e balanceada, a personalidade dos indivíduos. De modo pioneiro, este autor cunhou o conceito de “Educação pela Arte”, que dá título à sua obra mais conhecida, abordando a importância da criatividade, imaginação, espontaneidade e sensibilidade na educação: a arte é um “mecanismo orientador”, sem o qual “a civilização perde o seu equilíbrio e cai no caos espiritual e social” (Read, 1982 [1943], p.27). O principal objectivo da educação é “desenvolver, ao mesmo tempo que a singularidade, a consciência social ou reciprocidade do indivíduo” (*Ibid.*, p.18). Por isso, todas as formas de arte (de expressão) devem ser integradas na educação, para formar um “homem completo”. Considerando que é através das suas ideias e sentimentos que o ser humano se relaciona com os outros e com o mundo, o desenvolvimento das várias formas de expressão é fundamental para que o indivíduo tome consciência da qualidade emocional das suas experiências e as exteriorize (*Ibid.*).

É, sobretudo, a partir desta altura que os estes pressupostos conceptuais mais se desenvolvem em países próximos de Portugal, começando a influenciar artistas, educadores e pensadores portugueses, ao mesmo tempo que, em 1955, chega ao país a

³⁵ Um grande defensor da arte e da criatividade das crianças, Read foi presidente da *Society for Education in Art* (SEA), de 1946 a 1968, e um dos fundadores da *International Society for Education Through Art* (INSEA) que, em parte devido à sua actuação, se tornou um membro executivo da UNESCO, em 1954, sendo desde aí patrocinada por esta organização (Thistlewood, 1994).

tradução castelhana de *Education through Art* (Santos, 2013, p.6; Santos, 2008, p.358). Contrariamente à ideologia manifestada pelo Estado Novo, começam, desta forma, a surgir no país algumas manifestações, embora esporádicas, associadas a temas como arte e educação, educação estética, educação artística, ensino artístico e arte infantil. Apesar de estes assuntos serem já discutidos pontualmente em Portugal, segundo Santos, “a concepção de uma «educação pela arte», na sua originalidade readiana, só um pouco mais tarde se consciencializou e estudou” (Santos, 2008, p.359). Em 1957, é criada a Associação Portuguesa de Educação pela Arte, presidida pela professora Alice Gomes, juntamente com outros pedagogos como João dos Santos, Calvet de Magalhães, Almada Negreiros, António Pedro ou Cecília Menano, e começam a promover-se algumas conferências ocasionais subordinadas a este tema, promovidas por personalidades como Rui Grácio (Santos, 2008, p.360; Sousa, 2003, p.30). Ainda no ano de 1957, a Juventude Musical Portuguesa, em colaboração com a Sociedade Nacional de Belas-Artes, realizou uma conferência subordinada aos temas da educação pela arte, da formação estética e as suas viabilidades no ensino escolar³⁶. Mas apesar do interesse de alguns educadores e intelectuais pela educação artística e os seus problemas e implicações, Madalena Perdigão considera que a maioria dos estudos realizados sobre estes temas foram publicados apenas de forma esporádica e dispersa, não tendo os projectos desenvolvidos o seguimento necessário, nem as soluções encontradas uma devida institucionalização (Perdigão, 1979, p.233). Isto apesar de o espaço dedicado pelos jornais à literatura, música ou dança ser muito maior do que hoje em dia. “Praticamente todos os jornais diários tinham páginas literárias, havendo crítica de música ou de dança todos os dias” (Ent. JS).

Em 1971, tendo a FCG um papel já muito mais definido na sociedade portuguesa, e estando a Reforma Veiga Simão em vigor, o tema da educação pela arte e da educação artística acabou por ganhar mais espaço. Desta forma, após o Colóquio desenvolvido na Fundação, Madalena Perdigão vai dirigir uma Comissão Orientadora de Reforma do Conservatório Nacional, a convite do Ministro da Educação, Veiga Simão, e no âmbito da sua reforma do ensino português³⁷. De Junho de 1971 até 1974,

³⁶ No seguimento desta conferência, em 1966, é publicado o livro *Educação Estética e Ensino Escolar*, que compila as palavras proferidas no encontro, com um prefácio de Delfim Santos e textos de João dos Santos, Nikias Skapinakis, João de Freitas Branco, Luís Francisco Rebelo, Nuno Portas e Rui Grácio.

³⁷ A propósito da relação com Veiga Simão, Madalena Perdigão refere: “deu o maior apoio à experiência pedagógica, concordando com todas as propostas, mesmo com as que podiam considerar-se mais revolucionárias, como seja, a da criação da Escola de Formação de Professores de Educação pela Arte (Perdigão, 1988a, p.70).

Madalena Perdigão presidiu esta Comissão, apoiada por diversas personalidades de relevo no meio artístico e educativo, como José Sasportes, Constança Capdeville, Luzia Maria Martins ou Arquimedes da Silva Santos, com a finalidade de reestruturar o estabelecimento de ensino da música, teatro e dança mais antigo de Portugal (Perdigão, 1989c, p.24; Santos, 2008, p.362). Para Ribeiro, a partir deste momento, a interpenetração e cooperação entre o CN e a FCG atinge o seu auge, com a cedência de material e apoios financeiros (Ribeiro, 2006, p.285). Através da acção de Madalena Perdigão e desta relação entre as duas instituições, resultou:

“Inevitavelmente, uma inscrição da ideologia para a música da Fundação Gulbenkian nas estruturas do ensino musical público que durou praticamente trinta anos. Dito de outro modo, o que a Fundação realiza pela música, em Portugal, torna-se no paradigma da actividade musical nacional, até meados da década de noventa do século passado” (Ribeiro, 2006, p.285).

Em entrevista, Sasportes refere que Madalena Perdigão, com a experiência que tinha do trabalho na FCG, sabia que o CN detinha lacunas ao nível da formação e que, por exemplo, o número de bailarinos formados por ano era sempre muito reduzido:

“Detendo uma Orquestra e uma Companhia de Ballet, (...) o Serviço de Música tinha continuamente de importar muitos estrangeiros” [para fazer face às necessidades destes agrupamentos], uma vez que “a formação dada pelo Conservatório não tinha o nível que se pretendia.” (...) A grande batalha pela educação artística infantil em Portugal vinha já desde os anos 1950, mas era sobretudo ligada às artes infantis e às artes plásticas. A música não estava muito nesse sector. As pessoas não percebiam muito de música. Mas em relação à arte infantil, havia uma grande campanha” (Ent. JS).

A ligação entre a educação artística e a música será uma grande preocupação de Madalena Perdigão, que tomará iniciativas como o patrocínio da introdução em Portugal do método Orff-Schulwerk e divulgação do método de ensino musical do professor Edgar Willems, ao abrigo do Serviço de Música da Fundação, e depois, desenvolverá outro tipo de trabalho neste âmbito aquando da Reforma do CN.

O trabalho levado a cabo pela Comissão Orientadora desenvolveu-se em regime de experiência pedagógica. Esta experiência deveria durar três anos, no final dos quais seriam analisados os seus resultados e apresentada uma proposta para a verdadeira Reforma do Conservatório (Perdigão, 1988a, p.70). Segundo Maria Emília Brederode Santos, se, inicialmente, a Comissão Orientadora estava incumbida de “acompanhar a execução das experiências pedagógicas em Música, Teatro e Dança”, com a experiência já adquirida nos projectos educativos da FCG, a Comissão alarga a sua actuação e propõe a criação de uma nova Escola (Escola-Piloto para a Formação de Professores de

Educação pela Arte), que permanecerá em regime de experiência pedagógica durante mais de 10 anos e cuja actuação e objectivos analisaremos à frente (Santos, 1994, p.22).

Neste projecto de Reforma do Conservatório Nacional, Madalena Perdigão defendeu uma visão “interdisciplinar e multicultural” no que respeita à formação dos artistas e à apresentação de espectáculos (Perdigão, 1989c, p.24). Para esta Reforma, a ainda Directora do Serviço de Música da FCG, teve como principais directrizes:

a) Reformular o ensino do teatro, alterando substancialmente os planos de estudo, para que a Escola estivesse à altura do que Almeida Garrett idealizara. Para tal, recorreu-se à ajuda do encenador e realizador britânico Peter Brook e de alguns profissionais da sua confiança (Perdigão, 1989c, p.24) Segundo Sasportes, Brook, não sendo um “homem escolástico”, funcionou como um conselheiro, que “indicou diversos professores, alguns seus antigos assistentes, que introduziram metodologias completamente novas” no Conservatório de Teatro, cujo programa, até aí, terminava em Ibsen, referente a 1890 (Ent. JS). Nas palavras de Madalena Perdigão:

“Fizemos então um esforço muito grande para trazer a Escola de Teatro à superfície (nos últimos anos o ensino da música era preponderante no Conservatório) e uma das armas mais fortes de que dispusemos foi a colaboração de Peter Brook que na altura se dispôs (graciosamente, aliás) a colaborar nessa experiência pedagógica” (Perdigão, 1988a, p.70);

b) Criar uma verdadeira Escola de Dança, separando-a da Escola de Teatro, da qual até aí era apenas uma secção (Perdigão, 1989c, p.24);

c) Criar uma Escola Superior de Cinema, que aliasse a transmissão de conhecimentos técnicos a uma vertente mais artística (Perdigão, 1989c, p.24). Em 1971, foi introduzido no CN um curso de Cinema, como experiência pedagógica. Em 1973, iniciou-se a Escola-Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, com um curso pioneiro no ensino superior público português e cujas bases se mantêm até hoje (Escola Superior de Teatro e Cinema, [s.d.]).

d) Estabelecer linhas gerais para uma reforma no plano de estudos da Escola de Música, cujos programas remontavam já a 1930 e encontravam-se bastante desactualizados (Perdigão, 1989c, p.24). Em 1972, a Comissão de Reforma introduziu um novo plano de estudos provisório, conhecido como Experiência Pedagógica, que reformulou o anterior e aumentou o número de anos de estudo, actualizou os repertórios e introduziu novos cursos de espécies instrumentais que até então não faziam parte dos planos curriculares da Escola, como Alaúde ou Flauta-de-bisel. Até 1983, os dois planos

coabitavam na Escola de Música, embora o único considerado oficial fosse o de 1930 (Borges, [s.d.])³⁸. Em relação ao Conservatório de Música, Sasportes relembra o medo “terrível” que a estrutura existente tinha da educação artística, pensando que se iriam perder os alunos que queriam aprender música. Mas a educação artística, para a Comissão Orientadora da Reforma, significava outra coisa:

“[A educação artística] não visava criar músicos. Podiam, eventualmente, surgir, mas o objectivo não era criar profissionais de música e, aliás, muito poucos se criavam no Conservatório nessa altura. (...) A ideia no caso da passagem para o ensino artístico era de que os alunos tivessem educação inicial, educação académica e educação artística ao mesmo tempo” (Ent. JS).

Na realidade, segundo o próprio, aconteceu precisamente o contrário. “Houve uma explosão de alunos”, (...) “houve um *upgrading* dessas escolas” (Ent. JS).

e) E, por fim, criação de uma Escola Piloto (a partir de 1974, designada de Escola Superior) de Formação de Professores de Educação pela Arte, integrada no Conservatório Nacional, e que acabou por estar em vigor cerca de 10 anos (Perdigão, 1989c, p.24).

Numa reflexão sobre o trabalho desenvolvido pela Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional entre 1971 e 1974, Madalena Perdigão recorda que a mesma “pretendeu instituir uma experiência pedagógica de vocação inter-disciplinar” (Perdigão, 1988a, p.69). Para além das três novas escolas que foram criadas – Escola de Dança, Escola de Cinema e Escola-Piloto de Formação de Professores de Educação pela Arte – a Presidente desta Comissão aborda, ainda, a preocupação que houve em melhorar a qualidade do ensino, sobretudo o de grande nível, através da conquista de novos colaboradores, de actualizar os planos de estudo das várias escolas e de incluir o ensino integrado de disciplinas não artísticas a nível preparatório (*Ibid.*). Também Sasportes recorda que “houve essa investida numa reforma absoluta e completa do Conservatório” (Ent. JS).

Esta Reforma pretendia, assim, a criação de um Instituto Superior das Artes, que englobasse as cinco escolas do CN então criadas ou reestruturadas. Anexo ao

³⁸ Apenas com a nova Lei-de-bases do Ensino de 1986, o Conservatório de Música passou a assumir a estrutura que apresenta hoje em dia, com uma divisão institucional em dois níveis de ensino: geral (ensino básico e secundário, de carácter mais formativo, que passou a estar integrado na Escola de Música do Conservatório Nacional); e superior, com a constituição da Escola Superior de Música, integrada no Instituto Politécnico de Lisboa e de carácter mais especializado. De acordo com dados da própria Escola, “actualmente, a Escola de Música do Conservatório Nacional é a que mais se tem vindo a identificar com a tradicional instituição, mantendo-se no mesmo edifício dos Caetanos e continuando a ser um dos principais intervenientes na formação musical portuguesa” (Borges, [s.d.]).

Conservatório estariam duas escolas secundárias, que dependiam directamente das primeiras para as mesmas disciplinas (Perdigão, 1988a, p.69). Como explica Arquimedes da Silva Santos, com a Reforma do CN, pretendia-se que este funcionasse como uma espécie de ensino paralelo, conjugando ensino geral e ensino artístico. No ensino básico, dos 10 aos 14 anos, o Conservatório funcionaria como uma Escola de Formação Preparatória. A partir dos 14 anos, seriam estruturados os cursos para o ensino artístico, já numa perspectiva vocacional e profissional (Santos, 1977, p.82-83). Para a Comissão de Reforma, a principal missão do CN seria a nível secundário e “propedêutico-universitário”, para entrada nos Institutos Superiores de Artes. Para além disso, este estabelecimento deveria passar a ser responsável pela preparação e formação de professores de Educação pela Arte e de Ensino Artístico a nível secundário (*Ibid.*, p.83-84)³⁹.

Apesar desta Reforma, em 1981, Madalena Perdigão mencionava, ainda, que as artes não tinham lugar nas Universidades portuguesas, contrariamente ao que acontecia na maioria dos países desenvolvidos. O facto de o valor educacional das artes ser muito pouco reconhecido nos vários níveis de ensino, dificulta o encaminhamento precoce para a profissão que é exigido pela música ou pela dança, por exemplo (Perdigão, 1981, p.288-289). No que toca aos estabelecimentos de ensino artístico mais especificamente, Perdigão volta a referir que as instituições oficiais são em número muito reduzido e encontram-se, por norma, mal instaladas e equipadas, com deficiências financeiras, estatutos provisórios ou indefinidos e falta de actualização. Contudo, entre as décadas de 1960 e 1980, o número de escolas particulares de ensino artístico aumentou para um total 20, acolhendo cerca de 57% dos alunos que frequentavam o ensino artístico em 1981⁴⁰ (*Ibid.*, p.291-294).

Como referido, esta Reforma do CN presidida por Madalena Perdigão, inseriu-se na Reforma Veiga Simão. Segundo Stoer, esta reforma tornou-se de excepional importância para o país, sobretudo a partir de 6 de Janeiro de 1971, quando Veiga

³⁹ Sasportes, Secretário-Geral da Comissão Orientadora de Reforma do Conservatório Nacional, escrevia em 1971, que o ensino das artes-espectáculo e da música deve estimular os alunos para adquirirem uma técnica que os permita “re-apresentar” as obras do passado, assim como, prepararem-se para abrir a sua imaginação a novas formas criadoras de cultura. Segundo o próprio, esta preparação deveria ter lugar antes da entrada no ensino superior, altura em que o estudante deve estar já suficientemente preparado para interpretar as obras do repertório corrente, cabendo à Universidade incentivar a criação (Sasportes, 1971b, p.3).

⁴⁰ Exceptuando escolas recém-criadas, cursos organizados em associações culturais e recreativas, estúdios de dança particulares, etc. (Perdigão, 1981, p.294).

Simão fez uma comunicação na televisão onde apresentou as linhas gerais da sua reforma do ensino português através de dois textos destinados a serem publicados e discutidos, que atraíram a atenção dos portugueses, das instituições de ensino e da Assembleia Nacional: Projecto do Sistema Escolar e Linhas Gerais do Ensino Superior. Em Abril de 1973 a reforma torna-se lei (Stoer, 1983, p.793)⁴¹.

O impacto atingido pela Reforma Veiga Simão prende-se, em parte, com a importância que esta atribuía à educação em Portugal, algo de surpreendente se tivermos em conta o limitado grau de desenvolvimento do ensino português na época, com uma taxa de analfabetismo ainda superior a 25% e apenas cerca de 0,9% da população com ensino superior completo, em 1970⁴². Tendo em conta o regime repressivo, autoritário e marcado por uma forte censura, a Reforma Veiga Simão conseguiu assumir uma postura bastante populista e desempenhar um papel de relevo na reestruturação do Estado Português, através da importância que teve na articulação de mudanças básicas (Stoer, 1983, p.796). O seu mentor defendia um projecto de educação a longo prazo, onde este sector começasse a assumir um papel de elemento primário e dinâmico para o futuro dos países em vias de desenvolvimento, numa perspectiva de humanização, que resultaria em modernização. Educar todos os portugueses seria um princípio de “valor absoluto” à escala nacional, e a universidade deveria ser o motor de desenvolvimento, norteando a sua acção pelo princípio de democratização do ensino⁴³. Na visão de Veiga Simão, a universidade deveria ser uma instituição pública de carácter universal e nacional (*Ibid.*, p.799-800). Contudo, e apesar dos ideais defendidos nesta Reforma, Stoer menciona que a mesma, enquanto parte da articulação e constituição de uma nova organização política e económica das forças sociais, não teve as condições

⁴¹ O sistema escolar proposto por Veiga Simão apresentava, de forma geral, as seguintes reformas e inovações: criação da educação pré-escolar oficial; diminuição do nível etário para ingresso no ensino primário; extensão do período de escolaridade obrigatória para 8 anos; alterações no ensino secundário, com a adição de mais um ano a este nível de ensino; unificação dos estudos do primeiro ciclo e uniformização dos estatutos dos estabelecimentos de segundo ciclo, tornando mais flexível o ciclo complementar; abolição do exame de aptidão ao ensino superior; extinção do ensino médio especial e criação de institutos politécnicos e outras escolas especializadas de ensino superior; generalização do grau de bacharel no ensino superior (Teodoro, 1976, p.32).

⁴² Fonte: Pordata [Internet] Disponível em <http://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+analfabetismo+segundo+os+Censos+total+e+por+sexo-2517>; <http://www.pordata.pt/Portugal/Populacao+residente++segundo+os+Censos++com+o+ensino+superior+completo+em+percentagem+da+populacao+residente+total+e+por+sexo-677> [Consult. 8 de Junho de 2014].

⁴³ Defendendo um sistema escolar “aberto”, “equitativo”, “diversificado”, “individualizado” e “inter-relacionado”, este Ministro da Educação foi o primeiro dirigente do Estado Novo a utilizar a expressão “democratização do ensino”, até então considerada subversiva, sendo sempre substituída nos meios oficiais por “generalização do ensino a todos os portugueses” (Teodoro, 1976, p.33).

necessárias para efectuar qualquer mobilização com êxito, devido às “realidades portuguesas”. Os primeiros sinais de uma mobilização mais séria deram-se apenas depois do 25 de Abril de 1974 (*Ibid.*, p.819)⁴⁴.

No que respeita ao ensino artístico, Sasportes refere que a Reforma Veiga Simão assegurava uma nova presença deste modelo de ensino a nível secundário e universitário, garantindo aos futuros trabalhadores das artes uma bagagem cultural idêntica à dos estudantes de outros sectores, através da criação de liceus artísticos e da definição de um estatuto superior para as artes (Sasportes, 1971a, p.3). A Reforma do CN permitiu interligar o ensino artístico e o ensino geral, no âmbito do ensino oficial. Arquimedes da Silva Santos recorda que a Comissão de Reforma aspirava a uma educação pela arte generalizada, à escala nacional, desde os jardins-de-infância até às escolas superiores, baseada numa Pedagogia da Arte (Santos, 2008, p.362)⁴⁵. Esperava-se que esta experiência pedagógica num estabelecimento de ensino tradicional como o CN pudesse vir a ser o foco “para a elevação e dignificação da Cultura Artística Portuguesa” (Santos, 1977, p.79). Embora a Comissão Orientadora tivesse noção de que uma reforma geral do ensino artístico não era fácil e estava, à partida, bastante condicionada, considerava que reformas parciais articuladas poderiam, a mais ou menos longo prazo, aproximar o país deste objectivo (*Ibid.*, p.80; Santos, 2008, p.362).

Os ideais presentes neste projecto de Reforma, e que Madalena Perdigão irá defender noutras iniciativas por si levadas a cabo na FCG, nos vários outros locais por onde passou e nos textos que nos deixou escritos, são os da educação pela arte enquanto forma de desenvolver a personalidade e uma mais fácil integração sociocultural dos indivíduos (Perdigão, 1979, p.232). Quer no seu texto “Da Educação Artística. Perguntas e Algumas Respostas”, publicado na revista *Raiz e Utopia*, em 1979, quer em “Educação Artística”, texto integrado no livro da FCG, *Sistema de Ensino em Portugal*, de 1981, Madalena Perdigão defende a introdução no ensino, numa perspectiva integral, contínua e ascendente, de uma dimensão de educação artística que permita “sensibilizar

⁴⁴ A Reforma Veiga Simão não se mostrou consensual, surgindo duas posições fundamentais em seu torno: “para uns, a Reforma Veiga Simão desempenhou, em primeiro lugar, um papel de *controlo* com o objectivo de neutralizar e/ou quebrar a unidade de oposição, ou ainda de legitimar ou fornecer um fluxo contínuo para o «Estado social»; para outros, (...) actuou, em primeiro lugar, como agente de democratização da sociedade portuguesa, ou seja, cumpriu, antes de mais, uma função de *melhoramento social*” (Stoer, 1983, p.818).

⁴⁵ Também Sasportes, poucos meses antes da constituição da Comissão Orientadora da Reforma do CN, escrevia que “A educação artística não pode deter-se arbitrariamente, num estágio intermédio da vida do estudante, mas atravessar verticalmente toda a pirâmide, do ensino elementar ao superior, adaptando-se às necessidades e exigências das diferentes idades” (Sasportes, 1971a, p.5).

para a arte, favorecer o desenvolvimento da imaginação e da criatividade” (Perdigão, 1979, p.233). Integrada no sistema educativo geral, esta educação artística deveria abranger a totalidade dos indivíduos, contribuindo, em primeiro lugar, para a formação de um homem pleno, completo e integral, que possa desenvolver as suas capacidades artísticas até ao nível e ao momento que desejar (Perdigão, 1979, p.233; Perdigão, 1981, p.285)⁴⁶. Podemos encontrar, claramente, pontos de confluência entre os ideais humanistas defendidos por esta personalidade e aqueles expostos por Herbert Read, pioneiro na introdução do conceito de educação pela arte enquanto o “desenvolvimento harmonioso da personalidade, através de actividades de expressão artística” e da introdução no sistema educativo da imaginação, espontaneidade e sensibilidade (Perdigão, 1981, p.287). Em relação a estes ideais, Ribeiro acrescenta:

“Em época, a questão da pedagogia artística, que tinha o nome de educação pela arte, que vinha de uma série de teóricos, entre os quais o Herbert Read, que faziam uma coisa muito interessante: que era preciso utilizar, coisa relativamente inocente nessa altura, a arte como um instrumento, um meio, para tornar as pessoas melhores. (...) E ela [Madalena Perdigão] acreditava profundamente nisso. E, portanto, todas as iniciativas dessa natureza, tinham a ver com ela” (Ent. APR).

O expoente máximo da experiência pedagógica no Conservatório Nacional, baseada na Pedagogia da Arte e no ensino artístico, foi talvez a Escola Superior de Formação de Professores de Educação pela Arte (ESEA), que funcionou de 1971 até 1981 (mantendo-se apenas aberta para os alunos inscritos no último ano)⁴⁷. Situada nas instalações do CN, esta Escola tinha como objectivo realizar uma experiência inovadora ao nível da educação pela arte, formando professores e educadores que vissem nas diversas áreas artísticas e na arte o principal motivo da sua acção pedagógica (Santos, 2008, p.354; Santos, 1977, p.84). Em entrevista a José Carlos Abrantes e Maria Emília Brederode Santos, Arquimedes da Silva Santos refere:

“Esta escola apareceu um pouco inesperadamente (...). Tudo começou quando a comissão de reforma do Conservatório sentiu a necessidade de propor um mínimo de formação pedagógica aos estudantes do Conservatório, já que muitos se destinavam – e destinam – a ser professores do ensino artístico (nomeadamente professores de Educação Musical nos ensinos preparatório e secundário)” (Santos, 1979, p.15).

⁴⁶ A este respeito, também Herbert Read escrevia: “A vasta maioria [dos indivíduos] é, ao nascer, dotada de sensibilidade estética, e é aquilo que se passa com a criança nos seus primeiros anos que determinará se ela virá ou não a ter capacidade de expressão estética – capacidade de comunicar as suas impressões abertamente e adequadamente, e com *resultados eficazes* a outros indivíduos” (Read, 1946, p.149).

⁴⁷ A actividade da Escola foi suspensa pelo Ministro Vítor Crespo em Outubro de 1980, pelo despacho 379/80, tendo sido completamente extinta pelo Decreto-Lei nº 310/83 (Sousa, 2003, p.31).

Também Cecília Menano, professora de Expressão Plástica nesta Escola, definia como principal objectivo da mesma formar educadores que possam incentivar a criatividade e a expressão artística nas crianças (Menano, 1979, p.15).

A Escola foi criada por despacho ministerial a 25 de Setembro de 1971 e integrada no Conservatório Nacional de Lisboa em regime de experiência pedagógica, com o objectivo de ministrar dois cursos a nível de bacharelato com duração de três anos, englobando disciplinas de cultura geral ou especial nas áreas da Pedagogia e da Arte, e outras com matérias específicas nas áreas da Música, Dança e Teatro (Santos, 1994, p.22; Santos, 1977, p.90)⁴⁸. No discurso inaugural da Escola-Piloto de Formação de Professores de Educação pela Arte, Arquimedes da Silva Santos referia:

“Gostaríamos que tudo se processasse com a participação activa e responsabilização consciente de professores e alunos, numa concepção de escola superior, aberta e livre, a qual nos parece a única compatível com uma acção pedagógica pelas artes” (Santos, 1977, p.90).

Dois anos mais tarde, em 1979, o mesmo autor, professor de Psicopedagogia de Expressão Artística na ESEA, afirma que o projecto fundamental da mesma era um projecto educativo, onde o principal interesse seria a qualidade dos alunos como educadores e não tanto as suas habilitações prévias (Santos, 1979, p.15).

Para decidir sobre qualquer questão disciplinar de foro pedagógico, estabeleceu-se na Escola um Conselho Pedagógico. No primeiro ano de actuação, o corpo docente foi eleito por convite, de acordo com os objectivos pedagógico-artísticos da Escola, dando-se preferência a profissionais que tivessem uma experiência pedagógica próxima destes ideais, geralmente ligados às experiências educativas efectuadas na FCG. Deste leque de professores, destacam-se nomes como Arquimedes da Silva Santos, João de Freitas Banco, Maria de Lourdes Martins ou Maria Helena Lucas (Santos, 1994, p.22)⁴⁹.

Segundo Maria Emília Brederode Santos, responsável por avaliar a actuação da ESEA em 1981, já após a sua suspensão, a Escola foi criada num período de grande

⁴⁸ Para ingressar na Escola-Piloto não era exigida uma preparação artística prévia e a habilitação mínima de acesso era o 7º ano do liceu. O diploma da Escola nunca foi reconhecido oficialmente, mas isso não a impediu de ser uma das Escolas mais frequentadas do CN, com cerca de 130 alunos em 1979 (Abrantes e Santos, 1979, p.15). Dos dois cursos leccionados, um seria destinado à formação de Professores do Ensino Artístico (Música, Teatro e Dança), e outro à formação de Professores de Educação pela Arte (Música, Teatro e Dança). Para além disso, pretendia-se também que a Escola desse apoio psicológico e pedagógico a alunos e professores das restantes Escolas do Conservatório (Santos, 1994, p.22).

⁴⁹ Em entrevista, José Sasportes menciona que a Comissão de Reforma, na pessoa de Madalena Perdigão, criou uma relação de confiança muito grande com o Ministro Veiga Simão, o que permitiu que se conseguisse recrutar professores para o Conservatório sem que estes tivessem que ser autorizados pela PIDE, condição existente à data para se ser professor em qualquer instituição de ensino público (Ent. JS).

transformação no sistema educativo português, a Reforma Veiga Simão, e onde Madalena Perdigão, sobretudo através do impulso da FCG, tentava abrir caminho para a interdisciplinaridade nas artes. Apesar da inspiração pedagógica e artística clara que esta Escola possuía, não se conseguiu integrar no sistema educativo português e, na prática, ninguém sabia onde a inserir. Abrangendo as áreas do ensino artístico e da formação de professores, ambas em reestruturação depois da revolução de Abril, a ESEA tocava nestes dois campos, embora não se inserindo claramente em nenhum (Santos, 1994, p.9). Perante este cenário, a Escola foi alvo de várias críticas, acabando por encerrar no início dos anos 1980, continuando apenas em funcionamento para os alunos inscritos no último ano. Vista por alguns como uma Escola sem nível artístico nem pedagógico e, por outros, como pioneira, pondo em prática ideias avançadas da teoria educativa e do pensamento artístico, a ESEA suscitava ódios e paixões. Para Santos, as principais críticas apontadas à Escola, e que poderão estar na origem do seu encerramento, foram a fraca rendibilidade escolar, as habilitações de acesso insuficientes dos alunos, devido à criação de possibilidades de reingresso no sistema (como a abertura a alunos com mais de 25 anos), as habilitações insuficientes dos professores e a inexistência de um espaço profissional próprio ou de saídas profissionais claras para as pessoas formadas naquela Escola (*Ibid.*, p.12). Mais de 30 anos depois da avaliação efectuada, esta figura do meio educativo português refere que, embora como avaliadora da ESEA não pudesse manifestar-se tão entusiasticamente, hoje em dia considera que “era uma Escola fantástica, que foi morta por questões administrativas” (Ent. MEBS).

“Apesar de a Escola funcionar bem e de os alunos gostarem e considerarem relevante aquilo que lá se fazia, a ideia inicial dos seus fundadores e do Ministro Veiga Simão seria criar um Bacharelato de 3 anos, quando a formação educadoras de infância e de professores do 1º ciclo nessa altura durava menos tempo do que isso (...). O grau de bacharelato não estava previsto na legislação, fazendo com que os alunos formados na Escola, quando concorriam para a função pública, por exemplo, fossem empregados como tendo o 7º ano e não uma Licenciatura, estatuto a que a sua formação corresponderia” (Ent. MEBS).

Santos conclui, assim, que o problema principal não era da Escola, mas sim, da sua inserção no sistema, até porque as pessoas formadas em educação pela arte “eram procuradíssimas e tinham sempre emprego”. “Foi na altura em que se começaram a desenvolver os Serviços Educativos dos museus e em que as Câmaras Municipais também começaram a ter alguma preocupação cultural” (Ent. MEBS).

Apesar dos seus apenas 10 conturbados anos de existência, Santos acredita que a ESEA conseguiu exercer influência no sistema educativo português e impulsionar uma

Pedagogia centrada na criança, na sensibilidade e na afectividade (Santos, 1994, p.172-173)⁵⁰. De destacar ainda a homenagem especial que esta personalidade presta a Madalena Perdigão no livro referente à avaliação da ESEA: “por ter ousado pôr em causa aquilo em que acreditava e que fora, em grande parte, também obra sua” (*Ibid.*, p.14). Em entrevista, Maria Emília Brederode Santos acrescenta, ainda:

“Uma dimensão onde o espírito científico de Madalena Perdigão se notou, foi na capacidade de ter pedido uma avaliação da Escola, algo que nunca tinha acontecido em Portugal. (...) Isso demonstra uma capacidade de se pôr em causa, para tentar perceber o que correu menos bem e porquê” (Ent. MEBS)⁵¹.

Sobre o trabalho desta Escola e a actuação de Madalena Perdigão, Arquimedes da Silva Santos refere também:

“Foi graças à sua lucidez e influência, e ao apoio por ela sempre concedido, que o movimento da Educação pela Arte, aproximando muitos pedagogos das áreas artísticas, se expandiu a partir daquela Escola, «numa experiência originalíssima»” (Santos, 1998, p.354).

Segundo Sasportes, o Projecto de Reforma desenvolvido pela Comissão Orientadora estava pronto antes da revolução de Abril de 1974. “No 25 de Abril, em todas as Escolas foram demitidas as Direcções, com excepção da Escola do Conservatório. Mas nós [Comissão de Reforma] demitimo-nos todos” (Ent. JS). Aí terminou o trabalho da Comissão Orientadora de Reforma do Conservatório, num período que coincidiu, ainda, com a saída de Madalena Perdigão da FCG, como veremos de seguida.

II. 3. Crise na Fundação Calouste Gulbenkian: as repercussões nos média

A década de 1970 mostrou-se conturbada para a FCG e, em especial, para o seu Serviço de Música. Tal ficou a dever-se a dois acontecimentos marcantes: a crise do petróleo, que afectou as receitas da Fundação, levando a reduções nos orçamentos e nas

⁵⁰ No livro referente à avaliação da ESEA, Maria Emília Brederode Santos considera que a Escola teve uma actividade positiva ao nível terapêutico e da educação especial, divulgando a corrente da Terapia pela Arte e da Ludoterapia; ajudou a posicionar os Centros de Actividades de Tempos Livres como complementos criativos das escolas primárias e secundárias; teve um papel de relevo na animação cultural de associações recreativas, clubes de jovens e colónias de férias, introduzindo actividades artísticas e formando os monitores; forneceu apoio aos Serviços Educativos de museus e bibliotecas; contribuiu para alargar a formação artística e pedagógica de alunos de Escolas Artísticas e de grupos artísticos especializados; e, por fim, ajudou a promover e divulgar os princípios e práticas da Educação pela Arte, através de artigos, livros, participação em colóquios, programas de rádio e televisão, etc. (Santos, 1994, p.172-173).

⁵¹ A avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte, realizada por uma equipa presidida por Maria Emília Brederode Santos, foi a primeira avaliação de uma instituição de ensino superior realizada em Portugal, algo que mesmo a nível internacional, era também muito recente (Ent. MEBS).

políticas de financiamento, e a Revolução de 25 de Abril de 1974, que afectou toda a sociedade portuguesa e, naturalmente, provocou mudanças em todas as instituições (Ribeiro, 2006, p.292)⁵². Ribeiro menciona a este respeito:

“A Fundação sofre uma primeira crise a vários níveis: de autoridade, de organização interna, de reconhecimento nacional e de orientação programática, bem patente nas discussões internas entre os órgãos decisores e também no emergente espaço público” (Ribeiro, 2006, p.293).

O período conturbado vivido pela FCG a partir do início dos anos 1970 era partilhado por toda a sociedade portuguesa, que atravessava, nesta época, uma fase socialmente agitada, que colocava em crise o regime do Estado Novo, verificando-se um aumento da mobilização das classes populares na luta contra a exploração, a dependência, a marginalização e o colonialismo. O “extraordinário surto de conflitos (...) desagrega o bloco social que sustera o fascismo e abrevia o seu derrube” (Santos *et al.*, 1975, p.275). Testemunham-se greves, reivindicações de salário mínimo, redução dos ritmos de produção, manifestações na rua, recusa de prestação de horas extraordinárias, conflitos ligados à ocupação de habitações, à saúde, aos transportes, ao ensino, à imprensa, etc. (*Ibid.*). Segundo Santos *et al.*, a partir de Outubro de 1973, as lutas dos trabalhadores alcançaram um enorme volume e uma grande capacidade de movimentação, constituindo uma importante etapa para a criação de uma “expressão política autónoma das classes trabalhadoras” (*Ibid.*, p.275-276). Contudo, grande parte da população não se apercebeu destas lutas devido ao silêncio que os meios de informação eram obrigados a manter sobre o assunto, verificando-se uma revelação e descompressão dos conflitos apenas com o 25 de Abril de 1974 (*Ibid.*).

Também na FCG estes protestos foram visíveis, com reivindicações para tentar alterar as relações de força dentro da instituição. “Comungando do ambiente geral da sociedade”, os trabalhadores protestaram e fizeram debates e assembleias gerais, que tiveram bastante impacto na imprensa, ao contrário do usual (Barreto, 2006, p.59-60). Segundo Barreto, as comissões de trabalhadores eram parcialmente compostas por artistas, cientistas e técnicos qualificados, que exigiram muito, mas acabaram por se

⁵² A alteração do equilíbrio entre a produção e o consumo petrolíferos e o aumento dos preços do petróleo afectou, no início da década de 1970, os governos, empresas e instituições dos países industrializados que se encontravam mais dependentes deste mercado. Foi o caso da FCG que, com uma participação de 5% da produção da *Iraq Petroleum Company*, sofreu uma grande redução de rendimentos, tendo visto em 1971, pela primeira vez na sua história, as receitas serem inferiores às despesas (Grande, 2009, p.127). Paralelamente, também o 25 de Abril de 1974 teve um enorme impacto na Fundação que, até então, era vista como um estado dentro do Estado, uma espécie de paraíso, tendo em conta as circunstâncias políticas do país (Vargas, 2010, p.401).

“contentar” com algumas “conquistas simbólicas”, como a demissão de dois administradores e directores, um dos quais Madalena Perdigão, o que parece ter sido uma forma de atingir Azeredo Perdigão (*Ibid.*). Para Sasportes, numa altura em que a Fundação estava ainda a definir-se, a actividade do Serviço de Música era aquela que tinha mais visibilidade, abrindo horizontes, o que criou desconfortos, problemas e animosidades: “Como qualquer pessoa que cria qualquer coisa, Madalena Perdigão ficou sujeita a grandes invejas e grandes intrigas” (Ent. JS). Sobretudo, com a chegada do 25 de Abril, que produziu um assalto a todas as instituições, incluindo a FCG.

A importância e o lugar da FCG na sociedade portuguesa começa, assim, a ser questionada, num verdadeiro debate público onde administradores, directores e colaboradores da instituição, diversos artistas e críticos de arte expõem as suas opiniões face à política cultural desta instituição, com especial enfoque no trabalho desenvolvido pelo Serviço de Música, sob a direcção de Madalena Perdigão (Ribeiro, 2006, p.293). O seu trabalho foi acusado, sobretudo, de elitismo, elevado centralismo na cidade de Lisboa, demasiada presença de artistas estrangeiros na programação em detrimento dos portugueses, o tipo de política levada a cabo face às estruturas artísticas já existentes no país e a progressiva transformação da Fundação em empresa (Vargas, 2010, p.401). O musicólogo Mário Vieira de Carvalho foi um dos principais protagonistas destas críticas, através de vários textos que publicou no *Diário de Lisboa* a partir de 1970 e que foram editados no livro *Para um “dossier” Gulbenkian*, em 1974⁵³.

Perante este período política e socialmente conturbado e as críticas de que o seu trabalho foi objecto, Madalena Perdigão acabou por apresentar a sua demissão da Fundação a 30 de Setembro de 1974, após ter criado e dirigido, durante 17 anos, toda a sua política para a música. Ribeiro defende que esta foi uma demissão forçada, face às acusações de autoritarismo e elitismo de que foi alvo (2006, p.292). Para Leça, os objectivos alinhados por esta personalidade para o Serviço de Música foram tão claros que, mesmo 15 anos depois do seu afastamento, em 1990, este Serviço continuava a pautar as suas actividades pelo mesmo programa de acção, apesar da criação de algumas outras iniciativas de relevo para o meio musical português (Leça, 1990, p.57).

⁵³ O livro *Para um “dossier” Gulbenkian* foi editado apenas uma vez, em 1974, não tendo sido reeditado nem estando já disponível para venda hoje em dia, levando António Pinho Vargas a contactar, em entrevista, que este é um livro que não existe (Ent. APV).

Pela primeira vez na história da FCG, estes temas foram discutidos publicamente. O semanário *Expresso* chegou a dedicar um dossier especial em três edições de Março de 1975 ao tema “Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?” onde, para avaliar a importância da Fundação na sociedade portuguesa, foram colocadas questões como “Neste momento, deveria a Fundação continuar a cobrir todos os sectores ou definir prioridades?”, “No contexto do nosso país seria preferível a Fundação promover iniciativas suas ou deverá apoiar outras existentes (privadas ou do Estado)?”, “O que tem a dizer sobre a política de bolsas até agora seguida?”, ou “Como concebe o apoio da Fundação aos artistas nacionais?”. Jorge Peixinho, Joel Serrão, Mário Vieira de Carvalho, José-Augusto França, José Blanco, António Ferrer Correia e Vítor Sá Machado, estes dois últimos, na altura, administradores da FCG, e os próprios José de Azeredo Perdigão e Madalena Perdigão, foram algumas das personalidades que deram o seu depoimento nestas páginas, defendendo ou criticando o papel da Fundação Gulbenkian nas suas várias áreas de actuação.

Contudo, exceptuando este dossier do semanário *Expresso* e as críticas de Mário Vieira de Carvalho, outras fontes e artigos referindo a actuação da FCG tiveram pouco impacto público, pelo facto de terem sido publicadas em revistas de muito pouca circulação ou em livros de difícil ou muito restrito acesso (Vargas, 2010, p.408). Podemos, por isso, considerar que nesta fase que vai do início dos anos 1970 até pouco depois do 25 de Abril de 1974 houve um maior debate público em torno da FCG e do questionamento do seu papel e actuação na sociedade portuguesa. Segundo Vargas, nas últimas décadas, com excepção para alguns artigos publicados por Augusto M. Seabra nos jornais *Expresso* e *Público*, “qualquer tipo de debate ou contestação sobre as orientações do Serviço de Música da Gulbenkian quase desapareceu dos jornais”, não se verificando praticamente nenhuns estudos ou balanços sobre a sua actuação (Vargas, 2010, p.408-409). A excepção fez-se apenas, como já verificámos, com a extinção do Ballet Gulbenkian, em 2005.

Iremos, agora, percorrer brevemente as várias controvérsias e críticas traçadas à orientação definida por Madalena Perdigão para o Serviço de Música, em grande parte, assinadas por Mário Vieira de Carvalho, e que acabaram por levar à demissão da Directora deste Serviço, bem como analisar as respostas concedidas pela própria.

Uma das principais acusações feitas à então Directora do Serviço de Música foi um elevado elitismo e centralismo na programação, presente nomeadamente nos

Festivais Gulbenkian de Música. Para Carvalho, a FCG não contribuiu como devia para a democratização da cultura musical em Portugal, tendo o Serviço de Música concentrado em si, no máximo grau, “todos os vícios da instituição” (Carvalho, 1975, p.V). Os FGM, apesar de terem tido um pequeno alcance no que respeita ao desenvolvimento da cultura musical portuguesa, não foram democráticos, tendo aumentado, de ano para ano, a sua concentração na cidade de Lisboa, restringindo-se a uma “minoría privilegiada”, e tendo tido um percurso pouco significativo pelos locais de província. Carvalho refere, ainda, que no último ano do Festival decorreram em Lisboa, num só mês, 45 concertos, o que demonstra o seu carácter centralista e de grande concorrência face a outros grupos musicais, que não conseguiam apresentar uma programação tão alargada e diversificada (*Ibid.*, p.V).

Com um ponto de vista diferente em relação ao mesmo tema, Barreto considera que o elitismo exercido pela FCG verificou-se apenas nas áreas dos espectáculos e das exposições, sendo a desigualdade social provocada pelas suas acções fruto das desigualdades na sociedade:

“É previsível que seja nas classes médias e altas que se encontrem os que mais procuram as manifestações de arte ou as bolsas de pós-graduação. Só na acção social é que existe de facto uma escolha da Fundação, a de apoiar os mais carenciados” (Barreto, 2006, p.63).

Também Ribeiro refere a política de preços instaurada por Madalena Perdigão no Serviço de Música e nos FGM, e o facto de esta não condescender com as críticas que lhe eram feitas:

“Há que ser justo no que diz, por exemplo, respeito à política de acesso de bilheteiras. Os bilhetes para o Festival eram extraordinariamente baratos e acessíveis. Portanto, aí a questão não se põe por dificuldade de acesso por questões monetárias. Pôr-se-ia naturalmente porque uma grande parte da população era analfabeta do ponto de vista musical” (Ent. APR).

A estas acusações de elitismo e demasiada centralização, Madalena Perdigão respondeu com a política de descentralização de concertos e espectáculos sempre defendida pelo Serviço de Música (com o Grupo Gulbenkian de Bailado a actuar em praças públicas e a Orquestra em ginásios de escolas, por exemplo); a construção e equipamento cedido a Conservatórios em várias regiões do país, como Aveiro e Braga; a concessão de subsídios a instituições localizadas na província; a realização na Fundação de cursos gratuitos de iniciação musical, cujas vagas eram abertas, em primeiro lugar, a crianças economicamente mais desfavorecidas; a política de acessibilidade de preços dos bilhetes para concertos e espectáculos, as facilidades

estabelecidas para se assistir aos ensaios gerais e os descontos concedidos a estudantes, jovens com mais de 6 anos e grupos (Perdigão, 1975, p.IV).

A Directora do Serviço de Música refere ainda a efectiva existência de um Centro Cultural, que é a sede da FCG, que se situa em Lisboa e não noutra local, o que leva, necessariamente, a que a acção musical da Fundação, no que a concertos e espectáculos diz respeito, se concentre mais neste local (*Ibid.*). Termina questionando:

“Será que competia à Fundação Gulbenkian realizar tudo o que em matéria de educação e cultura musical havia a fazer neste país? Mesmo que lhe competisse, teria a Fundação podido modificar as estruturas, intervir nos planos educacionais, alterar a política do governo vigente?” (*Ibid.*).

Ainda em relação a este ponto, Ribeiro defende a visão de Madalena Perdigão de que a FCG é de âmbito nacional apesar da sua localização física em Lisboa, referindo que esta figura “teve sempre essa noção, e queria que as pessoas tivessem essa consciência, de que a Fundação era um instrumento de política cultural em termos do território nacional” (Ent. APR).

Carvalho critica, também, o “imperialismo cultural” e os mecanismos de concorrência que a FCG exerceu sobre orquestras e coros já existentes, pela criação dos seus próprios agrupamentos, sobre entidades promotoras de concertos, pela realização dos seus próprios espectáculos musicais, e sobre as salas de espectáculos do país, pela edificação das suas (Carvalho, *apud* Vargas, 2010, p.403-405). O mesmo autor defende que a FCG, na pessoa da Directora do seu Serviço de Música, não investiu os seus meios financeiros avultados nos verdadeiros problemas da vida musical portuguesa, tendo antes dedicado as suas atenções aos vários agrupamentos artísticos que criou e aos seus espectáculos nos auditórios da Avenida de Berna (*Ibid.*). Neste âmbito, afirma que:

“O Serviço de Música da Gulbenkian perdeu a capacidade de análise objectiva do contexto sociocultural português e de avaliação do papel que nele lhe cabia desempenhar. Empolou-se como entidade empresarial, em vez de estimular e proteger o desenvolvimento das fontes de cultura musical preexistentes (...) e o surto de novas fontes de cultura com sede em instituições alheias à Fundação” (Carvalho, 1975, p.V).

Aqui também João Paes, ensaísta, professor e ex-Diretor do Teatro Nacional de São Carlos, tece uma crítica ao trabalho da FCG no âmbito da música, referindo que, com a entrada em actividade desta instituição, o panorama musical em Portugal transformou-se, com a Directora do Serviço de Música a afirmar-se como uma nova personalidade de relevo no meio musical português. Para este autor, a política de preços baixos exercida pela Fundação, só possível devido aos meios financeiros de que esta

instituição dispunha, a criação de agrupamentos artísticos próprios e a concentração, nos FGM, de um grande número de concertos em muito pouco tempo, levou à “asfixia” de outras associações (Paes, 1999, p.582).

A juntar a esta concorrência exercida pela Fundação sobre outras instituições, surge uma crítica às encomendas feitas a artistas estrangeiros por comparação com o papel atribuído a músicos portugueses. Carvalho defende que as temporadas musicais da Gulbenkian davam pouco relevo às produções nacionais e que a política de encomendas não ajudou os artistas portugueses nem a revelação de novos talentos (Carvalho, 1975, p.V). Acrescenta também que a FCG e o Serviço de Música, através dos seus Festivais e da Orquestra Gulbenkian, por exemplo, discriminaram os artistas portugueses face aos estrangeiros ao nível de salários, *cachets* e produção cultural, referindo que os solistas portugueses convidados pela Orquestra recebiam “cachets de miséria”, enquanto que com os convidados estrangeiros a Fundação “esbanjava” dinheiro (Carvalho, *apud* Vargas, 2010, p.405).

Confrontada com estas críticas, Madalena Perdigão explica a lacuna que os três agrupamentos culturais vieram preencher em Portugal, tornando-se ainda mais legítimos com a construção do edifício Sede e do Museu da Fundação, que necessitavam de uma programação de actividades nos vários auditórios, que deveria ser prolongada no espaço e no tempo através de acções de descentralização musical (Perdigão, 1975, p.IV). Face às encomendas, defende a sua importância para fomentar a criação artística, referindo que o plano de encomendas da FCG abrangeu jovens compositores portugueses em início de carreira e compositores mais consagrados, assim como artistas estrangeiros, alguns deles também bastante jovens, aplicando-se a mesma política tanto externa como internamente (*Ibid.*). Ainda em relação a este tema, a Directora do Serviço de Música afirma que é verdade que nem sempre a Fundação deu preferência a músicos nacionais na sua programação, mas que esse facto não deve ser isolado de todas as outras medidas tomadas para a formação e valorização dos artistas portugueses. Dá também destaque à abertura ao estrangeiro assumida pela FCG, no âmbito da sua vocação internacional, permitindo combater o isolamento face a outras culturas, elevar a qualidade da música em Portugal e fomentar a presença da Orquestra, do Coro, do Grupo Gulbenkian de Bailado e de outros artistas em vários países do mundo (*Ibid.*).

Abordando este tema em entrevista, António Pinho Vargas refere que a desvalorização que pode ter havido dos artistas portugueses face aos estrangeiros não

partia necessariamente da figura de Madalena Perdigão, mas sim, de uma questão identitária dos portugueses:

“Portugal não se vê como europeu, vê-se como «vamos entrar para a Europa», «finalmente, agora que estamos na Europa». Era o discurso daquela altura. (...) Isso interiorizou-se fortemente na mentalidade e nas práticas de alguns programadores culturais” (Ent. APV).

Referindo-se às críticas apontadas por Mário Vieira de Carvalho em relação às remunerações concedidas pelo Serviço de Música aos artistas portugueses, acrescenta ainda:

“Digamos que o Serviço de Música tinha o dinheiro que queria, à vontade. Agora, há uma diferença. É que a Dr^a Madalena, se eventualmente terá cometido erros dessa natureza, nunca marginalizou ninguém. Todos os [portugueses] que estavam no activo, tinham presença. Isto de estar no activo significa ter um certo estatuto e ter direito a apresentar uma peça incluída num concerto qualquer, tocada por alguém. (...) Posso admitir que, uma vez crescendo um Festival, sendo uma grande instituição, que os *cachets* dos portugueses fossem inferiores por razões atávicas da nossa cultura, que ultrapassam em muito a individualidade. Estão naturalizadas em cada um de nós” (Ent. APV).

Também abordando a questão da música portuguesa e estrangeira nos FGM, Leça refere que a inserção de música portuguesa nestes Festivais não se deve desligar das acções desenvolvidas pela FCG neste domínio ao longo dos anos, necessitando de ser analisada a par das restantes iniciativas, como a inventariação e catalogação das espécies musicais existentes em várias bibliotecas do país, a realização de edições impressas e fonográficas, os concertos públicos, os planos anuais de encomendas de obras a compositores portugueses, etc. Dá, ainda, destaque ao facto de a percentagem de música portuguesa incluída nos Festivais ter aumentado consideravelmente nos seus últimos 6 anos de existência (Leça, 1972, p.9).

A última crítica exercida sobre a acção da FCG, diz respeito ao papel que a Fundação deveria ter na sociedade e à sua transformação em “Empresa”. Para Carvalho, a missão de uma Fundação deveria ser, sobretudo, a de subsidiar e criar condições para que aquilo que falta, surja. E não substituir aquilo que está em falta. No caso da FCG, apesar de esta ser uma entidade privada, o mesmo defende que os seus problemas são de interesse público e não devem ser resolvidos exclusivamente no foro privado sem a intervenção do Estado. Se assim for, a Fundação estará a posicionar-se como uma empresa (Carvalho, 1975, p.IV-V). O musicólogo defende:

“A história da Fundação Gulbenkian, ao longo de quase vinte anos de existência, é a história da sua gradual transformação em empresa. (...) E o

Serviço de Música foi talvez aquele em que a Fundação levou mais longe o processo de transformação em empresa” (Carvalho, 1975, p.IV-V).

Com a criação de agrupamentos artísticos próprios, a Gulbenkian transformou-se numa empresa proprietária da Orquestra, do Coro e do Ballet, que recebe financiamento por parte da “Gulbenkian-Fundação”. Como a pessoa que decide é a mesma nos dois casos, a “Gulbenkian-Fundação” passou a servir preferencialmente a “Gulbenkian-Empresa” (Carvalho, *apud* Vargas, 2010, p.405).

A estas acusações, Madalena Perdigão responde reiterando a política de descentralização cultural, com a criação dos auditórios da FCG e a sua localização em Lisboa, e com a importância que os agrupamentos artísticos tiveram para assegurar uma actividade criativa regular nestes auditórios. Afirma que “as pessoas que criticam a política dita «empresarial» da Fundação no domínio da música esquecem-se do pequeno pormenor que é a existência física do Centro Cultural da Avenida de Berna” (Perdigão, 1975, p.IV).

Olhando à distância para estas críticas feitas à acção da FCG e de Madalena Perdigão, há que ter em conta, como refere Vargas, o período conturbado em que as mesmas tiveram lugar e a ligação às ideias do Partido Comunista Português (do qual Mário Vieira de Carvalho era membro), que numa fase de luta interna pelo poder, tentou tomar conta da Gulbenkian e dos seus problemas internos (Vargas, 2010, p.407; Ent. APV). Esta é também a posição de António Pinto Ribeiro:

“Estávamos em 1975, na altura da grande revolução, da utopia na rua, das grandes contestações (...). E ela [Madalena Perdigão] tinha um lado de autoridade que se impunha muito. E, portanto, acho que nesse momento, alguém que reclamasse uma certa autoridade, era contestada” (Ent. APR).

Acrescenta ainda o carácter provinciano do meio musical português e o lado mais elitista representado pela FCG, que contribuíram para as críticas tecidas:

“Ela, pautando-se por fasquias internacionais, obrigaria a que a cena musical portuguesa também evoluísse. E, portanto, não condescendia. E naquela altura, não condescender era complicado. Foi essa a razão de fundo” (Ent. APR).

António Pinho Vargas refere o mesmo provincianismo do meio musical português e a dificuldade dos portugueses se olharem a si próprios sem fazer uma comparação com o resto do mundo, ao mesmo tempo que defende a visão cosmopolita de Madalena Perdigão, por oposição à visão provinciana. Contra o “cosmopolita provinciano”, aquele que o compositor considera ser dominante e que se caracteriza por

ter medo ou vergonha de escrever sobre os portugueses e considerar que não há mais mundo para além daquilo que o seu olhar alcança, surge o verdadeiro cosmopolita:

“Aquele que considera que o mundo é grande, que há mais mundo para além daquilo que o meu olhar alcança e quer conhecer. E toda a acção da Dr^a Madalena Perdigão foi dirigida nesse sentido” (Ent. APV).

Vargas considera, assim, que dentro do regime provinciano do Estado Novo em que Portugal vivia, a Directora do Serviço de Música tinha que defender ser cosmopolita, mesmo que isso implicasse trazer a Portugal o que de melhor se fazia a nível internacional. Ela abriu-se ao mundo, enquanto outros se fecharam (Ent. APV).

“Não olhava de baixo para cima. Simplesmente naquela altura havia hegemonias, porque existe um sistema de poder no campo musical. (...) E naquele momento, ela não tinha meios, no período do Festival Gulbenkian, para fazer muito diferente daquilo que fez. E o que fez já foi muito bom” (Ent. APV).

A própria Madalena Perdigão, olhando retrospectivamente para este período, refere a facilidade que julga ter existido para criticar os Festivais Gulbenkian de Música e a orientação do Serviço de Música, uma vez que, no contexto da altura, era muito mais difícil atacar o poder político do que as instituições privadas. As pessoas vingavam-se no que podiam, sendo a FCG um “alvo sofisticado”. Quinze anos depois das acusações feitas, esta figura afirma já não se sentirem as mesmas críticas, visto o país ter passado a viver numa democracia política, onde as pessoas têm liberdade para desenvolver o seu espírito crítico em várias esferas (Perdigão, 1989a, p.4).

CAPÍTULO III: Internacionalismo, Experimentação e Criatividade

III. 1. Saída da Fundação: o compromisso com a Educação Artística

A partir de 1974, após a saída da FCG e da Comissão de Reforma do CN, o trabalho de Madalena Perdigão em prol da educação artística e da implementação de uma experimentação e criatividade na criança e no adulto, vai continuar a manifestar-se e consolidar-se nos diversos projectos em que estará envolvida. Em 1978, é convidada pelo Ministro da Educação, Sottomayor Cardia, para dirigir o Gabinete de Coordenação do Ensino Artístico deste Ministério, trabalho que desenvolveu até 1984.

Em relação a este assunto, a própria refere, em entrevista a João de Freitas Branco:

“Constituiu para mim uma grande consolação, o ter sido convidada, pelo Ministro da Educação, Dr. Sottomayor Cardia, socialista, para Assessora do seu Gabinete, depois de todas as críticas de que havia sido alvo, por parte das forças afectas ao 25 de Abril” (Perdigão, 1989c, p.24).

Para Arquimedes da Silva Santos, foi o grande empenho de Madalena Perdigão nas questões artístico-educacionais, nomeadamente aquando da Reforma do Conservatório Nacional e da criação da Escola-Piloto de Educação pela Arte, que lhe valeram este convite (Santos, 1998, p.354).

Logo após a sua entrada no Ministério, em 1978, a ex-Directora do Serviço de Música da FCG constituiu uma Comissão especializada com o objectivo de elaborar um Plano Nacional de Educação Artística (PNEA) que, na opinião de Santos, poderá ter sido a primeira vez em que os conceitos de Educação pela Arte e Educação para a Arte surgiram oficiosamente em Portugal de forma tão explícita (Santos, 1989, p.41)⁵⁴. A própria Madalena Perdigão refere a importância da integração da educação artística no sistema educativo geral, considerando que a mesma “deve assegurar a transmissão de valores humanistas, espirituais e estéticos que a arte incarna” (Perdigão, 1981, p.287). No texto “Educação Artística”, integrado no livro *Sistema de Ensino em Portugal*, de 1981, esta figura distingue três abordagens dentro do conceito de educação artística: educação pela arte, arte na educação e educação para a arte. A educação pela arte,

⁵⁴ Em Novembro de 1979, o PNEA, uma proposta de projecto de lei de bases sobre o ensino artístico, foi submetido à apreciação de entidades oficiais e particulares de relevo no país, tendo a sua elaboração ficado a cargo de um grupo de trabalho para a reestruturação do ensino artístico, presidido por Madalena Perdigão e constituído por Ana Máscolo, Arquimedes da Silva Santos, Artur Nobre de Gusmão, Constança Capdeville, Luzia Maria Martins e Alberto Seixas Santos (Moraes, 1992, p.17).

designação criada por Herbert Read a partir do seu livro publicado em 1943, consiste no “desenvolvimento harmonioso da personalidade, através de actividades de expressão artística”, implicando a introdução no sistema educativo da imaginação, da espontaneidade e de uma dimensão de sensibilidade (*Ibid.*, p.287). A arte na educação diz respeito à utilização da arte, enquanto produto acabado, como instrumento pedagógico, numa perspectiva de educação permanente. Situando-se no plano do desenvolvimento cultural e sendo complementar ao sistema escolar, a arte na educação processa-se através de actividades de iniciação artística e de animação cultural, contribuindo para a participação das diferentes camadas da população na vida cultural da comunidade. Por fim, a educação para a arte processa-se através do ensino artístico e tem como objectivo a formação de artistas profissionais e a preparação para o exercício da arte, a sua prática e a criação artística, com a transmissão formal de conhecimentos, métodos e técnicas relativos aos vários domínios da arte (*Ibid.*).

Como acrescenta Arquimedes da Silva Santos, a educação pela arte diz respeito à formação da personalidade, enquanto a educação para a arte, ligada ao ensino artístico, se encaminha, sobretudo, para a formação de artistas. Assim, “a Educação pela Arte processar-se-á como uma via contínua e ascendente ao longo da vida, e dela decorrerá, a certa altura, mais ou menos intensamente, o Ensino Artístico” (Santos, 1989, p.31). A preocupação do educador, para Madalena Perdigão, deverá ser a de formar homens antes de formar artistas, de fomentar a imaginação, a sensibilidade e o poder criativo e crítico, em vez de transmitir conhecimentos memorizáveis, métodos e técnicas, e de desenvolver a personalidade para uma mais fácil integração sócio-cultural das pessoas (Perdigão, 1979, p.232; Perdigão, 1981, p.285).

No texto “Educação Artística”, Madalena Perdigão expõe, também, as linhas orientadoras do Plano Nacional de Educação Artística e o porquê da sua elaboração, mostrando-se insatisfeita com a pouca atenção de que a educação artística sempre foi alvo por parte dos poderes públicos em Portugal. Na opinião da mesma, a falta de um “sistema de educação artística bem estruturado e efectivo” levou à criação deste plano, que apresentou medidas a curto, médio e longo prazo para solucionar os problemas do sector e contribuir para o desenvolvimento do mesmo (*Ibid.*, p.300).

As três grandes linhas de força apresentadas na primeira versão do PNEA consistiam no “reconhecimento do estatuto universitário ao ensino artístico pós-secundário”, “na aplicação do princípio da regionalização ao terminal do ensino

secundário e ao ensino terciário, designadamente não-universitário” e na “adopção da educação pela arte no sistema educativo português” (*Ibid.*, p.300). A educação pela arte surge como imprescindível e coincidente com a escolaridade básica obrigatória. O grupo que constituiu este projecto considerava que a educação pela arte deveria surgir na educação pré-escolar, como única forma generalizada de educação artística; no ensino elementar, como forma de educação artística e um meio para favorecer a revelação de vocações para a arte; e, ao nível da educação especial, como uma actividade central, que contribuísse para a progressiva integração destas crianças e jovens no sistema educativo normal (*Ibid.*, p.300-301). Santos refere que o PNEA nunca propôs uma estrita definição de “educação pela arte”, mas apresentou-a antes como uma concepção geral que inter-relaciona conceitos vastos e vagos de “educação” e de “arte”, tendo em conta a importância, para o desenvolvimento bio-sociopsicológico das crianças, da actividade pedagógica exercida através das expressões artísticas (Santos, 1989, p.31). O PNEA almejava, pois, a existência de uma educação pela arte generalizada, a nível nacional, desde o jardim-de-infância até ao ensino superior, com base numa Pedagogia da Arte, que deveria basear-se numa Psicopedagogia da Expressão Artística. Desta forma, a escolha e prosseguimento pela via do Ensino Artístico seria feita de forma mais vasta e justa (*Ibid.*)⁵⁵.

De destacar, ainda, a importância dada pelo PNEA aos educadores pela arte, que deveriam ser os principais agentes educativos. Apesar das dificuldades existentes ao nível da formação dos mesmos, os educadores de infância, professores do ensino básico, do ensino especial e, numa situação ideal, todos os professores, deveriam ter uma preparação psicopedagógica adequada para actuar como educadores pela arte (Perdigão, 1981, p.301). Mas abordando esta hipótese, Madalena Perdigão alerta também os leitores para a insuficiência ao nível da formação dos professores, a falta de informação actualizada e a não realização de cursos de reciclagem, de seminários e de encontros.

⁵⁵ Apesar de terem ambição de uma educação pela arte generalizada, o grupo justifica que, neste projecto, esta abrangia apenas o período de escolaridade obrigatória, devido ao seu carácter experimental e de inovação pedagógica e às dificuldades em formar os agentes educativos para a educação pela arte. A função de educação pela arte nos restantes níveis de ensino deveria caber a outros meios de educação artística, existentes em escolas oficiais e particulares, em diferentes níveis, incluindo o pós-secundário. Mas Madalena Perdigão menciona, também, o número reduzido de instituições públicas dedicadas ao ensino artístico, muitas vezes, com estatutos e planos de estudo desactualizados. No que respeita às escolas particulares, estas eram já em maior número, suprimindo as lacunas do ensino oficial, embora sofrendo dos mesmos problemas financeiros e estruturais que as anteriores (Perdigão, 1981, p.291-294).

Situação que conduz à estagnação dos conhecimentos e a uma atitude não crítica e autossuficiente perante o ensino (*Ibid.*, p.297)⁵⁶.

Também a regionalização se assume como uma linha de força do PNEA, associada não apenas à educação artística. Para Perdigão e o grupo que presidiu, seria importante que o ensino se mantivesse ligado à comunidade e à realidade sócio-cultural, contribuindo para a definição da identidade nacional. Regionalizar consiste em manter um vínculo ao património tradicional popular e de origem erudita, ao ambiente, ao condicionalismo económico, às transformações sociais e, no caso da educação artística, em desenvolver ou recuperar tradições artesanais, valorizar monumentos ou proteger formas de expressão artística (*Ibid.*, p.301).

Contudo, o grupo que elaborou este Plano tinha consciência da difícil aceitação e exequibilidade da educação pela arte no sistema educativo oficial, apesar da sua validade psicopedagógica. A relação dos alunos com as expressões artísticas no sistema educativo português, à data, era praticamente inexistente, só se verificando nalguns estabelecimentos particulares e beneficiando muito poucas crianças (Santos, 1989, p.31-32). Algo que verificamos ser preocupante para Madalena Perdigão, que considerava que a educação artística, “desintegrada do sistema educativo geral, não atinge a plenitude dos seus objectivos: não poderá abranger a totalidade dos indivíduos e cada indivíduo só fragmentária e dificilmente dela beneficiará” (Perdigão, 1979, p.233).

O PNEA nunca chegou a ser aprovado e Madalena Perdigão, com a sua saída do Ministério em 1984, não teve oportunidade de colocar nenhum dos projectos sugeridos em prática. Mas referiu acreditar terem ficado as sementes das ideias contidas no Plano para integração noutros projectos educativos (Perdigão, 1989c, p.24). Efectivamente, as alterações que se deram no sistema educativo português com a introdução do regime democrático, acabaram por levar à aprovação da Lei de Bases do Sistema Educativo, em 1986 (Lei nº 46/86, de 14 de Outubro). Esta Lei de Bases consagra a maioria das orientações que se verificaram no sistema educativo a partir de 1976, destacando-se as seguintes medidas: alargamento da escolaridade obrigatória para 9 anos; criação de um ensino secundário diferenciado (10º, 11º e 12º anos de escolaridade), com cursos dirigidos para o prosseguimento de estudos e outros orientados para a vida activa;

⁵⁶ Em 1981, a percentagem de professores profissionalizados que asseguravam o ensino das disciplinas de educação visual e de educação musical nas escolas preparatórias era de apenas 40%, sendo que dos restantes, cerca de 28% nos professores a exercer estas actividades não dispunham de habilitações próprias (Perdigão, 1981, p.296).

definição de um sistema de ensino superior diversificado, que integra o ensino universitário e o ensino politécnico, bem como das regras de articulação e integração de instituições e de acesso ao ensino superior; integração da educação para pessoas com deficiência nos estabelecimentos regulares de ensino; integração da educação extraescolar no sistema educativo; e importância atribuída aos recursos educativos, como manuais escolares, bibliotecas ou laboratórios (Grilo, 1996, p.426-427).

“A Lei de Bases do Sistema Educativo, de 1986, constitui o quadro de referência que irá marcar o processo de mudança actual e que para o ensino artístico significou a adopção de linhas orientadoras que sem recusar explicitamente as preconizadas no Plano Nacional de Educação Artística, remete para futura legislação a questão da educação artística” (Morais, 1992, p.19).

Com esta Lei de Bases prometia-se a publicação de um Decreto-lei sobre “Educação Artística” um ano mais tarde. Contudo, apenas em Novembro de 1990 saiu o Decreto-lei 344/90 sobre este tema, que advertia para a forma insuficiente como a educação artística era processada em Portugal, incompatível com aquilo que se verificava na maioria dos países europeus (Santos, 2008, p.367-368). Embora a Lei de Bases de 1986 não vá tão longe quanto o PNEA na integração da educação artística no sistema de ensino geral, para Domingos Moraes, verifica-se já a definição de alguns objectivos e linhas orientadoras neste sentido. Contudo, mesmo que implementados, estes necessitariam de melhorias significativas (Morais, 1992, p.19)⁵⁷. O Decreto-lei sobre Educação Artística afirmava, como sendo um dos seus objectivos, o processamento da educação artística de forma genérica em todos os níveis de ensino, como componente da formação geral dos alunos (Santos, 2008, p.368). Mas, acrescenta Moraes, o preâmbulo deste decreto não faz referência a todo o trabalho anteriormente desenvolvido e que deu origem ao PNEA, em 1979, projecto que “merecia melhor sorte” (Morais, 1992, p.23). Assim como:

⁵⁷ Segundo a Lei de Bases de 1986, nos objectivos da educação pré-escolar (artigo 5º, alínea f), visa-se “desenvolver as capacidades de expressão e comunicação da criança, assim como a imaginação criativa, e estimular a actividade lúdica” (Morais, 1992, p.19); O ensino básico, com uma duração de nove anos, sendo universal e obrigatório, inclui nos seus objectivos (artigo 7º, alínea c) “promover a educação artística, de modo a sensibilizar para as diferentes formas de expressão artística, detectando e estimulando aptidões nesses domínios”, havendo, no 1º ciclo (6 aos 9 anos), um foco no desenvolvimento das expressões plástica, dramática, musical e motora, no 2º ciclo (10 aos 12 anos), na formação artística e, no 3º ciclo (12 aos 15 anos), um enfoque na aquisição das dimensões humanística, literária e artística da cultura moderna (*Ibid.*, p.20); Nos objectivos gerais do ensino secundário (15 aos 17 anos) contempla-se o objectivo de “facultar aos jovens conhecimentos necessários à compreensão das manifestações estéticas e culturais” e de “possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística” (*Ibid.*). No artigo 48º, a Lei de Bases contempla ainda a educação artística, na forma de “ocupação dos tempos livres e desporto escolar”, considerados um complemento curricular (*Ibid.*).

“Não se compreende aliás que o amplo movimento desencadeado pela Comissão de Reforma do Conservatório Nacional, em 1971, não seja considerado o ponto de partida para a implementação de novas concepções de educação artística durante o período que vai da Reforma de Ensino de Veiga Simão à actual Lei de Bases” (*Ibid.*).

Para além do seu papel no Ministério da Educação, na fase em que esteve ausente da FCG, Madalena Perdigão fez também parte da organização de outros eventos e da presidência de algumas organizações. Foi o caso do I Festival Internacional de Música de Lisboa, que decorreu em 1983, por iniciativa de Francisco António Lucas Pires, então Ministro da Cultura e da Coordenação Científica, que a convidou para assumir as funções de Presidente deste evento. Para Vargas, a presidência deste Festival foi uma prova da capacidade de auto-reflexão demonstrada por Madalena Perdigão que, conscientemente, e apesar de algumas pessoas tentarem demovê-la dessa ideia, demitiu-se da FCG, acabando depois por organizar outro Festival, “com ligeiras variantes face ao que tinha feito antes [Festival Gulbenkian de Música], mas de facto, dando mostras de uma considerável solidez de pensamento” (Ent. APV). Segundo a própria, este Festival nasceu com os seguintes objectivos:

“De contribuir para o desenvolvimento da cultura artística dos Portugueses, de fomentar o progresso do nosso meio musical, de contribuir para o prestígio internacional do País, de favorecer o incremento do turismo cultural e de dar a conhecer os valores artísticos nacionais” (Perdigão, 1983).

Apresentando vários géneros musicais e com uma elevada exigência no que respeita à qualidade das obras e dos artistas a apresentar, o I Festival Internacional de Música de Lisboa veio, para a sua Presidente, preencher uma lacuna existente no meio musical português desde a extinção dos FGM, em 1970, com grande relevo nacional e internacional (*Ibid.*). Verificamos, desta forma, a existência de uma continuidade no pensamento e acção de Madalena Perdigão, que, ao longo de todo o seu percurso profissional, demonstrou uma vontade de ultrapassar os problemas artísticos e culturais do país, fomentando a educação artística dos portugueses.

Em entrevista, relembando este Festival, onde participou tocando com o quarteto de Rão Kyao, António Pinho Vargas refere o trabalho de Madalena Perdigão e a atenção que esta teve para com os artistas portugueses. Um momento que se encontra também retratado na sua Tese de Doutoramento, “Música e Poder” (Vargas, 2010). Segundo o próprio, e conforme lhe foi contado pela Presidente do Festival quando foi cumprimentar o grupo português ao camarim depois do concerto, para o grupo de Anthony Davis, americano, que tocava também no Festival, estava preparado um piano

Steinway de concerto, enquanto que para o grupo português estava preparado um chamado quarto de cauda. Só por intervenção de Madalena Perdigão é que o piano Steinway pôde ser usado por António Pinho Vargas. O compositor referiu que os dois só se conheceram nesse dia e Madalena Perdigão nunca o tinha ouvido tocar até então. Contudo, a sua acção foi no sentido de não tratar de forma desigual os artistas portugueses, uma atitude que esta personalidade recorda até hoje, ao mesmo tempo que refere que teve uma boa relação pessoal com a Presidente do Festival, que apreciava o seu trabalho (Ent. APV; Vargas, 2010, p.220). Mencionando este momento, Vargas relembra, também, o cuidado que Madalena Perdigão tinha em cumprimentar sempre os artistas no final dos concertos: “Ela era muito elegante desse ponto de vista” (Ent. APV)⁵⁸. Ribeiro refere o mesmo trato cuidadoso:

“Eu acho que ela era grata pela jovialidade que os artistas lhe davam. Penso que esse era o lado mais interessante do ponto de vista das relações. Sendo ao mesmo tempo muito rigorosa nos contratos, na forma como estabelecia as relações. (...) Eu acho que ela era muito grata (...) desse mundo aberto que os artistas lhe permitiam. Tinha a ver com o facto de ela também ter sido de alguma forma artista, porque foi pianista durante muitos anos. (...) Mas isso eu aprendi com ela. A atenção muito grande, o tipo de conversas que ela tinha com os artistas” (Ent. APR).

Na opinião de Alice Vieira, Lucas Pires tentou pôr de pé estes Festivais de Música de Lisboa, mas a iniciativa não teve fôlego suficiente para ultrapassar a primeira edição. Em 1984, Madalena Perdigão regressa à FCG para dirigir o ACARTE, e nunca mais se falou na realização de outro Festival de Música, até porque esta figura se manteve afastada do Serviço de Música da Fundação (Vieira, 1989, p.4).

A partir de 1977, Madalena Perdigão desempenhou ainda o cargo de Presidente da Direcção da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) e, desde 1983, de Presidente da Direcção do Conselho Português da Música (CPM), tendo sido uma das grandes impulsionadoras da sua criação. Dos vários cursos, seminários ou mesas redondas que lançou enquanto esteve à frente da APEM, destacam-se os Encontros Internacionais de Musicologia, criados em 1982, e que reuniam anualmente

⁵⁸ Se olharmos com atenção para as várias fotografias disponíveis de Madalena Perdigão, publicadas em algumas entrevistas que deu, nos catálogos das actividades da FCG, em artigos de jornais ou outras publicações referindo a sua pessoa, a imagem cuidada e a elegância desta personalidade não nos passam despercebidas, dando-nos conta de uma mulher segura e confiante, o que se comprova depois pelas ideias que nos deixou escritas e pelos testemunhos dos que consigo se cruzaram. Como refere Medeiros, uma imagem surge sempre antes da linguagem, “indo para” e “a partir de” uma dimensão pré-verbal, concluindo que a ideia modernista de que “uma imagem vale mais do que mil palavras” deveria ser substituída pela ideia de que “as imagens surgem antes de mil palavras” (Medeiros, 2006, p.10).

especialistas portugueses e estrangeiros, para debaterem temas de interesse para a ciência musicológica, com maior incidência na música portuguesa (Leça, 1990, p.58).

III. 2. O regresso: a aventura do ACARTE e do CAI

Em Julho de 1983, por decisão do Conselho de Administração da FCG, é fundado o Centro de Arte Moderna (CAM) “com fins essencialmente pedagógicos e de animação cultural”, pensado para ter um “carácter polivalente, incluindo instalações para animação cultural (...), para documentação e arquivo de Arte Moderna e, eventualmente, para ateliers experimentais” (Perdigão, 1991, p.49).

Menos de um ano depois, a 7 de Maio de 1984, o Conselho de Administração fundou, no mesmo edifício, o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), para o qual Madalena Perdigão, afastada da Fundação há 10 anos, foi convidada a dirigir. Para Ribeiro, apesar de todo o trabalho já desenvolvido por esta figura no Serviço de Música, no CN e nos vários organismos atrás analisados, “o seu projecto cultural é porém mais ambicioso” (Ribeiro, 2014, p.77). Essa é, talvez, a razão que a leva a regressar à FCG, trazendo consigo um novo projecto, que tinha como objectivo primordial promover actividades culturais em diversos campos, através de uma política internacionalista, sem preconceitos de géneros artísticos ou de formas de expressão, nem privilegiando qualquer escola ou corrente estética (Perdigão, 1991, p.49). Segundo Ribeiro, neste projecto, está bem patente a experiência de Madalena Perdigão no trabalho sobre as várias formas de educação artística, já num contexto diferente daquele em que tinha sido criado o Serviço de Música, em 1958. Portugal vivia agora num regime democrático, estava a dois anos de entrar na Comunidade Económica Europeia, e a FCG dispunha de um novo equipamento cultural com linhas programáticas muito coincidentes com os ideais culturais e artísticos de Madalena Perdigão (Ribeiro, 2006, p.367).

Sasportes refere que, no ACARTE, Madalena Perdigão desenvolveu um “combate artístico em todas as frentes” (Sasportes, 1998, p.33). E acrescenta que o princípio deste Serviço era o de “trabalhar em territórios que não eram os habituais da Fundação, nem das artes em geral no país. (...) Era ACARTE e «APARTE» e isso funcionou muito bem com as pessoas” (Ent. JS). Listopad menciona que, neste projecto, a sua capacidade de inovação se alarga a outras áreas, como as artes performativas contemporâneas, apresentando projectos multidisciplinares (Listopad, 2013, p.18).

Ao falar do ACARTE, Madalena Perdigão apresenta-o como uma aventura, onde se correm riscos, praticam erros e geram-se discussões positivas e saudáveis (Perdigão, 1989a, p.4). A política cultural deste projecto baseava-se em critérios de qualidade, tendo um carácter internacionalista e de abertura ao mundo, embora pretendesse também estimular a criatividade dos artistas portugueses (Perdigão, 1989c, p.24). Apresentando as linhas programáticas do Serviço, a sua Directora refere:

“A política e o programa cultural do ACARTE baseia-se nos seus próprios critérios de qualidade embora exista a noção de risco e possibilidade de erro. Política de carácter internacionalista, como convém a um país vocacionado para a abertura ao mundo e como é próprio de uma Fundação portuguesa, sim, mas com actuação internacional, tal política não adopta conceitos de nacionalismo estéril” (Perdigão, 1991, p.49).

Madalena Perdigão acrescenta, ainda, que o ACARTE se rege pelas ideias de inovação, experimentação, pesquisa e desenvolvimento da criatividade no adulto e na criança, abordando-se os vários temas através dos ângulos de diversas disciplinas, como o teatro, a música, a dança, a poesia, o cinema, as artes plásticas ou a arquitectura (Perdigão, 1991, p.49). De resto, uma ideia de interdisciplinaridade, de integração das várias áreas artísticas e da sua relação com outras disciplinas do saber já defendida por esta personalidade noutros contextos, como ao abordar os objectivos da formação artística universitária, integrados no PNEA, de 1979 (Perdigão, 1981, p.305). Considerando a “formação” do artista primordial em relação à “profissionalização”, Madalena Perdigão defende que esta deveria proporcionar uma investigação, uma relação com as raízes patrimoniais, uma interligação das artes entre si e com as letras, as técnicas e as ciências sociais e humanas, com o objectivo de dar ao artista uma capacidade de compreensão dos vários problemas inerentes à sua profissão e uma abertura de espírito para outros ramos do conhecimento (Perdigão, 1979, p.234).

Com este objectivo, no âmbito do ACARTE, promoveu-se a colaboração entre compositores, intérpretes musicais, directores teatrais, actores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos, para criarem obras multidisciplinares (Perdigão, 1991, p.49)⁵⁹. Na visão da Directora do Serviço, as grandes áreas artísticas encontram-se em

⁵⁹ Na área da dança, o ACARTE deu, sobretudo, ênfase às formas mais experimentais da dança contemporânea e à inovação, com espectáculos de artistas e companhias estrangeiras, bem como com *workshops* onde os bailarinos portugueses podiam partilhar as suas técnicas e experiências com estes grupos europeus e extra europeus. No teatro, o Serviço optou maioritariamente por produções próprias, contratando criadores, actores, músicos e bailarinos para conceber, ensaiar e apresentar espectáculos, sempre numa perspectiva multidisciplinar. Assegurou, ainda, apresentações de festivais e performances de autores e artistas estrangeiros, encorajando representações experimentais que combinassem várias disciplinas artísticas (Perdigão, 1991, p.49-53).

constante evolução para poderem dar resposta às solicitações da sociedade, também ela em evolução. Nos anos 1980, deu-se uma ruptura com os esquemas estabelecidos, descobriram-se novas zonas de convergência e surgiram novas áreas artísticas e técnico-artísticas, o que implica que o artista tenha uma formação que lhe permita estar à altura de todas as exigências, devendo, em primeiro lugar, formar-se a sua personalidade, enquanto homem (Perdigão, 1979, p.234). Quando questionada sobre a falta de definição para a arte, Madalena Perdigão responde que sente que a arte já não tem definição:

“O teatro aproxima-se da dança, esta da música... Há uma espécie de intercomunicabilidade entre as diversas formas de arte. (...) Preocupa-me o facto de nós fazermos este esforço de trazermos a modernidade ao público português, o público acorrer, e os artistas, que deveriam ser os mais interessados, não venham ver, não se informarem. (...) Não interessa só criar público. Interessa também criar artistas que estejam à altura da modernidade” (Perdigão, 1988c, p.17).

Falando sobre o projecto inovador que Madalena Perdigão levou para a FCG já nesta fase final do seu percurso profissional, Ribeiro menciona a sua solidez e “energia criativa”, por oposição à situação cultural e artística do país, que esta figura tentava constantemente lutar para alterar:

“Invulgarmente informada e com uma curiosidade infinita e permanente, Madalena Perdigão está ciente do papel omnipresente do corpo na dança, no teatro e na performance, em todo o circuito das artes – tanto na Europa como em Nova Iorque. (...) Nenhuma área lhe foi interdita: da dança às marionetas, do teatro ao cinema de animação, da B.D. à performance. Até para a música reservava algum espaço” (Ribeiro, 2014, p.78-80).

Esta ideia de multidisciplinaridade está presente na sua capacidade para programar “tanto as melhores companhias de dança europeias ou norte americanas (...), como as “bandas mais populares”, incluindo bandas da GNR, da marinha ou de diversas vilas do país (Ent. APR). Também Leça encara o ACARTE não apenas como um projecto de aposta na modernidade e na inovação, mas também como um “fórum cultural aberto à multidisciplinaridade”, que permitiu unir pela primeira vez em Portugal, num trabalho de reflexão conjunto, as pessoas das letras e das artes (Leça, 1989, p.5). Segundo o mesmo autor, com uma visão poliestética à volta das artes visuais do CAM, a Directora do Serviço ACARTE interpenetrou e fez confluir a música, o teatro, a dança, a performance, o cinema, o vídeo, a filosofia, a sociologia e a literatura, através de espectáculos complementados por conferências, colóquios e mesas-redondas (*Ibid.*).

Com este cruzamento entre as várias expressões artísticas, a programação do ACARTE vinha questionar a “rígida estrutura departamental da Fundação” e, também, a canonização do próprio Serviço de Música, do qual Madalena Perdigão foi a primeira Directora (Grande, 2009, p.254). Para Grande, o estilo de programação do ACARTE e a intenção da sua Directora de cruzar várias formas de expressão artística, demonstram que a mesma olhava para a instituição “não apenas como um meio de «educação pela arte», mas, sobretudo, como um fim da «criação e da animação cultural»” e que todas as formas de expressão artística poderiam ser caminhos para a descoberta da cultura, numa perspectiva de captação de novos públicos (*Ibid.*, p.254-255). Também António Pinho Vargas considera:

“Enquanto que o Serviço de Música correspondia à continuação das temporadas das grandes salas de música, (...) o ACARTE revelou-se imediatamente muito mais interventivo, muito mais atento à realidade. (...) E, portanto, passou a ser o ACARTE, na verdade, o grande acontecimento da Gulbenkian. (...) O acontecimento para a minha geração. (...) Nem tudo o que eles apresentavam era bom, mas era novo. Enquanto que «do outro lado», como diz o António Pinto Ribeiro, o Serviço de Música ia afunilando em torno de uma corrente que estava em decadência” (Ent. APV).

O compositor menciona, ainda, que a própria Madalena Perdigão se referia ao Serviço de Música como sendo “lá em baixo”, enquanto que o ACARTE seria “lá em cima”, utilizando diversas vezes expressões como “eu procuro não interferir com o que eles fazem lá em baixo”. Por isso, acabou por convidar para actuar nas iniciativas do ACARTE artistas de que gostava e que sabia que não seriam convidados pelo Serviço de Música, por não se enquadrarem na visão “lá de baixo” (Ent. APV).

O Serviço ACARTE acabou por adquirir um grande nível de internacionalização, trazendo a Portugal nomes de bastante relevo em diversas áreas artísticas. Ribeiro afirma, em entrevista:

“O apreço internacional que havia pela Dr^a Madalena era absolutamente extraordinário. Havia uma coisa, que foi inédita na altura para este país periférico, que era a vontade e o prestígio que era vir ao ACARTE. Eu acho que parte de algumas companhias que estiveram presentes em Lisboa no ACARTE, só vieram pelo prestígio que era. Como sabe, é uma moeda de troca importantíssima nas negociações. Ela não teria feito os festivais ACARTE se não gozasse desse prestígio internacional fortíssimo. Porque, de facto, eu fiz esse exercício, e se nós compararmos o que eram as programações internacionais no final da década de 80 em Lisboa, no ACARTE, ou em Paris, em Londres, em Berlim, verá que o nível era exactamente o mesmo. Porventura a quantidade seria menor, o que é lógico porque este é um país pequeno (...). Mas em termos de grandes nomes de referência, eram os mesmos” (Ent. APR).

O programador acrescenta, ainda, que parte substantiva desses contactos internacionais vinha já do seu trabalho no Serviço de Música. Contudo, refere:

“O que é muito interessante é ela ter transportado esse prestígio para áreas completamente novas. Estamos a falar da passagem de um universo de música clássica erudita, que é muito específico, (...) para o universo da dança contemporânea, da performance, etc.” (Ent. APR).

No que toca ao programa artístico do ACARTE, Ribeiro menciona que este “é claro logo desde a sua primeira apresentação, e é reafirmado nos múltiplos textos dos programas dos espectáculos, nas entrevistas e nas pequenas comunicações que vão sendo feitas” (Ribeiro, 2006, p.369). Como referido, nas palavras de Madalena Perdigão, este programa assentou, desde início, numa multidisciplinaridade, na criação de um lugar de confluência de culturas populares, urbanas e suburbanas, numa plataforma de internacionalismo da arte, no investimento num carácter festivo e agregador da cultura, na atenção ao novo e numa formação informal mas continuada do público para a Educação pela Arte. Público esse com o qual se queria manter um contacto estreito, enquanto crítico dos espectáculos e não consumidor (*Ibid.*).

Todos estes conceitos se apresentam de forma muito clara no programa do Serviço ACARTE onde, logo em 1984, se definia “O que vamos ser”, “Em que acreditamos”, “O que não vamos ser nem fazer” e “O que pretendemos fazer no Teatro, na Dança, no Cinema, na Música, na Literatura, nas Artes Plásticas e na Arquitectura, e ainda, no Vídeo, Fotografia, Mímica, Circo, Marionetas, etc. (Perdigão, 1994 [1984])⁶⁰. Nas palavras proferidas pela Directora do Serviço, na conferência de imprensa de apresentação do projecto, o ACARTE estava destinado a ter um papel de grande relevo na “contribuição para o desenvolvimento da criatividade, para o progresso da educação pela arte e para o incremento da criação artística em Portugal” (Perdigão *apud* Ribeiro, 2006, p.370)⁶¹. Podemos encontrar, nas linhas de programação do ACARTE e nas ideias presentes nos programas deste projecto, os ideais da educação pela arte já defendidos por Madalena Perdigão noutras ocasiões, como aconteceu com os seus projectos para o Serviço de Música, a sua intervenção na reforma do CN ou na redacção do PNEA.

⁶⁰ O Programa completo do Serviço ACARTE pode ser consultado no Anexo 2 desta investigação.

⁶¹ No que respeita a esta relação entre arte e educação na formação do público e dos artistas, também Listopad afirma que, no ACARTE, Madalena Perdigão definiu “três pilares para o crescimento e maturidade do cidadão, espectador ou artista: educar pela arte, educar para a arte e criar arte” (Listopad, 2013, p.18).

Um dos locais onde Madalena Perdigão pôde melhor expor e experienciar as questões da educação pela arte foi no Centro Artístico Infantil, fundado a 20 de Julho de 1984, por decisão do Conselho de Administração da Fundação que, com a criação do CAM, decidiu abrir um pavilhão para actividades lúdicas infantis. Este Centro, que trabalhava em colaboração com o Serviço de Educação da Fundação e era dirigido pela pedagoga Natália Pais, incluía ateliers de expressão dramática, musical, plástica e literária, animação de leituras, *workshops* de jardinagem, arranjos florais, máscaras, fotografia e marionetas, cursos para animadores, uma Ludoteca, visitas guiadas e exposições temáticas, onde as crianças podiam aprender brincando (Perdigão, 1989a, p.5; Perdigão, 1991, p.51). Neste espaço, Perdigão pôde ensaiar formas de sensibilização, experimentação e participação cultural, cativando, entre crianças, jovens em idade escolar (pelo trabalho desenvolvido com escolas e universidades) e adultos, cerca de 1000 participantes por mês, logo em 1987 (Grande, 2009, p.254). A mesma refere que a parte pedagógica do ACARTE tinha, sobretudo, lugar no CAI, ou “Centrinho”, como entretanto começou a ser designado, onde se realizavam “não só aulas para crianças como ateliers de artes plásticas, de expressão dramática, de música, introdução à leitura, como também os cursos para monitores” (Perdigão, 1988c, p.17).

Recordando o percurso de Madalena Perdigão, com quem trabalhou de forma muito próxima, Natália Pais refere:

“Preocupada com a formação de educadores e com as crianças, Madalena Perdigão organizou cursos para monitores e criou condições para manter em funcionamento espaços abertos, onde crianças de todas as condições sociais pudessem, indiscriminadamente, participar em actividades de sensibilização estética, ensino artístico ou manifestações de carácter lúdico e cultural. Espaços esses de que o CAI é o exemplo mais recente” (Pais, 1994 [1990], p.68).

A este respeito, também a própria Directora do Serviço ACARTE referiu, em entrevista a Alice Vieira:

“As crianças podem vir sempre que quiserem ao Centro de Arte Infantil. Aos fins-de-semana podem vir livremente com os pais, os irmãos, a família. E durante a semana vêm com a escola, mediante inscrição que é sempre gratuita. E como critérios prioritários de aceitação das inscrições damos sempre prioridade às escolas oficiais, que são normalmente frequentadas por crianças menos favorecidas do ponto de vista económico” (Perdigão, 1989a, p.5).

Para além das actividades realizadas no espaço da FCG, havia uma tentativa de levá-las a outras regiões do país, com exposições que circulavam por várias localidades, por exemplo (Perdigão, 1989a, p.5). Uma iniciativa que demonstra, uma vez mais, a

tentativa de Madalena Perdigão em posicionar a FCG como uma Fundação portuguesa, abrangendo todo o país, e não apenas Lisboa.

Para Arquimedes da Silva Santos, figura próxima de Madalena Perdigão e inspiradora no seu percurso em matérias da educação pela arte, o CAI foi um projecto pioneiro em Portugal, “um foco irradiador de actividades artísticas, lúdicas e pedagógicas, quer para crianças, quer para educadores” (Santos, 2008, p.355). O “Centrinho” desenvolveu várias actividades práticas, embora apresentando, também, aspectos teóricos, numa perspectiva psicopedagógica (*Ibid.*)⁶². Uma posição que temos vindo já a contatar ser transversal a todos projectos desenvolvidos por esta personalidade. A este respeito, Grande refere que, com o ACARTE, as propostas de Madalena Perdigão para o ensino artístico em Portugal, que já tinham sido apresentadas em diversos fóruns para debate do tema, foram resgatadas, tanto ao desenvolver a missão didáctica do CAI, como ao potenciar o uso dos vários espaços de animação cultural dentro do CAM (Grande, 2009, p.254). Já Ribeiro olha para a criação do CAI como sendo uma segunda faceta do programa ACARTE, que o completava, num projecto composto por dois lados:

“Um [lado] de oferecer o que de mais ousado havia, vanguardista, inovador (...). E o outro lado, era preparar as gerações futuras para, de algum modo, poderem no futuro acolher, entender a arte e, simultaneamente, dotar as pessoas de instrumentos conceptuais e de gosto” (Ent. APR).

Relembra, também, o lado festivo do trabalho de Madalena Perdigão e do “Centrinho”:

“Era, passo a expressão, uma correria, ver o que o Centro fazia. Uma actividade permanente e diária, com imensa gente sempre. Era muito interessante ver esse lado festivo do Centro (...). Isso era um lado também muito dela. Ela contribuía e contaminava as pessoas com uma enorme energia, muito festiva e muito criativa. E estamos a falar de uma mulher que, quando eu trabalhei com ela, estava a dois anos de morrer” (Ent. APR).

Ao falar do CAI, Madalena Perdigão afirma “acredito muito na educação pela arte. Desenvolve a imaginação, a criatividade das crianças e, nessa medida, ajuda-as a desenvolver-se, a progredir. E brincar também é essencial” (Perdigão, 1989a, p.5). Por isso mesmo, considerava “uma aberração” a lacuna existente ao nível da educação musical e da educação artística em geral, não presente em todos os níveis de ensino (*Ibid.*). Como já referido, para esta figura, o desenvolvimento da personalidade do

⁶² Madalena Perdigão convidou Arquimedes da Silva Santos para lecionar a disciplina de Psicopedagogia da Educação Artística no seu curso anual para monitores de educação musical (Santos, 2008, p.355).

indivíduo e a sua mais fácil integração sociocultural, depende do estímulo à sensibilidade e à imaginação. Assim, a educação artística torna-se essencial na formação do homem e deve ser considerada numa perspectiva de educação integral, através da introdução desta nova dimensão no sistema de ensino geral, logo a partir da educação pré-escolar (Perdigão, 1979, p.233).

Com o ACARTE, Madalena Perdigão conseguiu captar para a Fundação novos públicos, nomeadamente as camadas mais jovens, que começaram a aderir às novas actividades do CAM, como os Concertos à Hora do Almoço, o Jazz em Agosto, os Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, as bandas de música e dança no Anfiteatro ao Ar Livre, diversos projectos multidisciplinares, performances, espectáculos de marionetas, espectáculos de cinema para crianças, apresentações de vídeos, etc. (Perdigão, 1989c, p.25)⁶³. Com os Concertos à Hora do Almoço, realizados em Maio e Junho de cada ano, pretendeu-se dar oportunidade a jovens intérpretes que não tinham lugar na programação do Serviço de Música e captar públicos de música contemporânea, através de concertos num ambiente mais informal, realizados à hora de almoço. Em cada um destes programas figurava, ainda, obrigatoriamente uma peça de um músico contemporâneo (Perdigão, 1989a, p.4). A respeito destes projectos, do carácter informal e de “festa colectiva” que o ACARTE adquiriu, Grande afirma:

“Compreendendo a flexibilidade e a informalidade propostas por Leslie Martin para o Centro de Arte Moderna, Madalena de Azeredo Perdigão transportaria esse cruzamento disciplinar para o seio da sala polivalente, da sala de exposições temporárias, dos ateliers de residência artística, dos átrios e da própria cafetaria, complementando, de forma viva e participada, a programação patente nas galerias do museu” (Grande, 2009, p.255).

Saído para lá dos espaços mais convencionais do CAM, Ribeiro menciona, também, que o ACARTE vai conquistando outros lugares na Fundação, como a Sala Polivalente, o Anfiteatro ao Ar Livre, as salas de produção ou o Pavilhão onde

⁶³ Num texto de 1993, onde reflecte sobre os públicos das artes, as novas dinâmicas de percepção estética e de utilização das artes na sociedade e a ideia de função colectiva da arte, Paulo Filipe Monteiro refere haver uma relação cada vez mais pública com as artes, podendo um mesmo indivíduo assumir diversas combinações individuais ou “identidades” associadas a vários lugares e diferentes manifestações artísticas. Destaca, também, que os investimentos nas artes podem ser partilhados por um grupo e não apenas individuais, verificando-se que “tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente a procurar construir as suas identidades, e que muitas vezes essas identidades giram em torno de certas práticas artísticas” (Monteiro, 1993, p.9-10). A partir destas ideias, vemos que o ACARTE se insere nesta perspectiva de partilha das artes por parte de um grupo e não apenas de uma contemplação individual, enquadrando-se já numa tendência verificada em pequenos estudos realizados em Portugal em 1987 e 1988 sobre os públicos dos teatros lisboetas, que apontavam a presença de um público jovem, com investimentos diversificados e uma grande independência face aos hábitos dos pais, semelhante ao que se passava já noutros países (*Ibid.*).

funcionava o CAI, “parecendo não caber nos poucos espaços de que o CAM dispõe” (Ribeiro, 2014, p.79)⁶⁴.

Abordando a capacidade do ACARTE de se “expandir” para lá das salas do CAM, torna-se necessário referir a iniciativa Jazz em Agosto, que perdura até hoje e que se tornou quase uma referência na programação da FCG. Este projecto iniciou-se no Verão de 1984, numa edição “zero”, com entrada gratuita e apenas com músicos portugueses - Quinteto de Maria João, Quinteto XIS, Sexteto de Jazz de Lisboa e Quarteto de António Pinho Vargas. Depois do sucesso da primeira edição, Madalena Perdigão convidou Rui Neves para dar continuidade a este projecto de uma forma mais ambiciosa, que incluísse na programação música europeia e de outros continentes, demonstrando a vocação internacionalista do Festival. Tendo lugar, sobretudo, no Anfiteatro ao Ar Livre, esta iniciativa pretendia-se, e pretende-se, festiva, dando a conhecer músicos criativos e de qualidade, que façam parte da história contemporânea do Jazz (Neves, 2013b). Segundo Rui Neves, que está à frente da organização desde 1985 (com excepção do período entre 1992 e 1999), este é um dos mais antigos festivais de Jazz existentes em Portugal e foi um evento que resultou bastante bem por, na altura em que foi criado, não existir qualquer actividade cultural em Lisboa durante o Verão (Neves, 2013a). Para Neves, o Jazz em Agosto foi uma ideia inovadora em Portugal no início dos anos 1980, que partiu da pessoa vanguardista e com gosto pela novidade que era Madalena Perdigão, e tornou-se num Festival que pretende ser um retrato fiel do presente (Neves, 2013c). Vargas, que tocou em várias edições do Jazz em Agosto enquanto Madalena Perdigão foi viva, recorda o facto deste festival não englobar apenas o Jazz dito “tradicional” e, com a supervisão de Madalena Perdigão, não apresentar só *Free Jazz* e “não corresponder apenas 100% aos gostos de Rui Neves” (Ent. APV).

Ao contar, em entrevista, as conversas que teve com Madalena Perdigão acerca do Jazz em Agosto e das preocupações que esta tinha com as críticas negativas que muitas vezes eram feitas à programação de Rui Neves, por se afastar do Jazz mais tradicional, Vargas mostra-nos, ainda, como a Directora do ACARTE se preocupava com a crítica que era feita às suas programações, com as opiniões dos especialistas e do público que assistia aos espectáculos (Ent. APV). Algo que já tínhamos constactado no período de direcção do Serviço de Música e de organização dos FGM, em que a

⁶⁴ A partir de 1987, em Setembro de cada ano, o ACARTE passará, ainda, utilizar o Grande Auditório da FCG para realizar os Encontros ACARTE (Perdigão, 1991, p.49).

presença da crítica internacional nas iniciativas da FCG foi crescendo, o que agradava a Madalena Perdigão, que recebia os críticos com entusiasmo⁶⁵. Ribeiro refere, também, a atenção que Madalena Perdigão sempre dedicou “ao poder e à eficácia da comunicação social na difusão da actividade artística” (Ribeiro, 2014, p.81). No período dos FGM, essa atenção era já visível de forma bastante inédita no contexto nacional, onde esse tipo de atitudes não era muito comum. E no ACARTE volta a manifestar-se, “pelo apoio e cumplicidade da comunicação social, que encontrava nesta programação notícias vivas e estímulo intelectual para os mais jovens jornalistas e críticos” (*Ibid.*)⁶⁶.

A este respeito, Madalena Perdigão defende mesmo, já em 1989:

“No que respeita aos Órgãos de Comunicação Social, entendo que o seu papel tem sido preponderante ao criar uma imagem positiva da acção cultural da Fundação Calouste Gulbenkian. Houve um período em que um ou outro Jornal fazia críticas às actividades musicais da Fundação, mais por razões políticas do que outras, segundo me parece, tendo em conta a ulterior orientação desses mesmos Jornais. No que respeita ao ACARTE, já tive ocasião de salientar o grande encorajamento prestado pelos Órgãos de Comunicação Social, que nos incitam a trabalhar cada vez mais e melhor” (Perdigão, 1989c, p.26).

Mas de todas as centenas de espectáculos de artes performativas apresentados pelo ACARTE entre 1984 e 1989, aqueles que melhor traduziram o lado festivo, de inovação e experiência deste Serviço, gerando mais polémica e cobertura mediática, foram, sem dúvida, as três edições dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, realizadas em Setembro de 1987, 1988 e 1989.

“Nenhum ciclo terá traduzido melhor este espírito festivo e experimental do que os «Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa», iniciados em Setembro de 1987, momentos intensos do melhor que a sua programação de artes performativas podia oferecer, entre cruzamentos nacionais e internacionais” (Grande, 2009, p.256).

Segundo Ribeiro, estes Encontros “assumiram-se como um projecto político de integração na diversidade artística europeia”, demonstrando os ideais europeístas de Madalena Perdigão e a sua defesa de um internacionalismo artístico e da colaboração com festivais e organizações internacionais (Ribeiro, 2006, p.377). Também Ana

⁶⁵ Como a própria recorda em relação aos FGM, “lembro os nomes de Bernard Gavoty, do «Figaro», Maurice Flauret, do «Nouvel Observateur», Antoine Goléa, Jacques Lonchamp, do «Le Monde», entre outros. Para a estreia mundial de *La Transfiguration* de Messiaen, por exemplo, estiveram presentes 22 críticos estrangeiros” (Perdigão, 1989c, p.23).

⁶⁶ Outra atitude que denota esta preocupação de Madalena Perdigão com a repercussão das suas iniciativas na comunicação social é-nos dada por Ribeiro em entrevista, quando afirma: “Era uma pessoa que lia imenso. Lia, por exemplo, as críticas da imprensa internacional. Ela andava sempre na mala com recortes de jornais, e aproveitava os intervalos das coisas para ler aquilo” (Ent. APR).

Bigotte Vieira nos alerta para o surgimento, com o ACARTE, de uma maior participação e discussão por parte de uma “elite cultural” num Portugal já Europeu:

“O que se dá em simultâneo com a emergência daquela que viria a ser uma certa elite cultural a operar num Portugal já Europeu, numa Europa que, pela primeira vez, começa a incluir a cultura na sua agenda de prioridades e se organiza numa série de redes, onde os encontros e a troca de ideias se fazem cada vez mais essenciais” (Vieira, 2014).

Abordando a integração do ACARTE no contexto Europeu, a própria Madalena Perdigão afirma:

“O desejo desta iniciativa é elevar os níveis Europeus através da confrontação e diálogo entre as várias companhias de teatro e bailado dos países da CEE e da Europa de Leste. (...) Não se limita a apresentar obras do circuito internacional, como os outros países, mas tenta promover companhias pouco conhecidas em Portugal, assim como as que se encontram ainda em fase experimental” (Perdigão, 1991, p.50).

Madalena Perdigão defendia uma Europa una e, ao mesmo tempo, diversificada, onde se promovesse o desenvolvimento cultural. Considerando que os antecedentes históricos, a constituição geográfica, as raízes civilizacionais comuns e a diversidade dos vários países, enriquecem a Europa, Perdigão acreditava que a vocação deste continente seria uma vocação de civilização (Perdigão, 1989a, p.3). Defensora da diversidade, internacionalismo e da integração de Portugal na CEE, viu os seus Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa serem fortemente apoiados pela Comissão Europeia e pretendeu, com os mesmos, criar uma nova imagem para as actividades da FCG (Ribeiro, 2006, p.376-377). Na introdução do programa dos Encontros 1988, a Directora do Serviço ACARTE definia como objectivos:

“Informar o público, examinar em que consiste a identidade cultural europeia, sublinhar as semelhanças sem deixar de pôr em relevo as diferenças e suscitar discussão”, fazendo já “um leve aceno no sentido do Leste europeu – que se espera desenvolver no futuro” (Perdigão, 1988b, p.1).

Mas também no texto de apresentação dos primeiros Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, em 1987, Madalena Perdigão referia já:

“O receio de Portugal perder a sua identidade cultural tem assaltado as mentes de tempos a tempos e o assunto volta à ribalta sempre que, como agora com a integração europeia, se concretiza uma abertura ao exterior. (...) Não se será menos português por querer dialogar com o mundo, por pretender conhecer o que os outros possuem de enriquecedor e por desejar dar em troca algo do que constitui a nossa diferença e a nossa riqueza. A perspectiva de integração europeia provocou o recomeço desse histórico movimento de vai-e-vem do qual de certo o país colherá importantes resultados” (Perdigão 1987).

Em relação à história destes Encontros, acrescenta “Que não escolheram o caminho seguro das estruturas tradicionais, mas sim um circuito inovador, com características de experimentalismo e apostando no futuro” (*Ibid.*). Madalena Perdigão considerava que a reacção positiva ou negativa do meio artístico português aos primeiros Encontros poderia constituir um indício do “encaminhamento cultural” do país (*Ibid.*).

Durante as três edições dos Encontros ACARTE, passaram pela FCG alguns dos artistas europeus mais inovadores nas áreas da dança e do teatro, muitos deles vindo pela primeira vez a Portugal, para um projecto que se assumiu como uma “política cultural de integração na diversidade artística europeia” (Ribeiro, 2014, p.83). Destes artistas podem destacar-se Pina Bausch e o Tanztheater Wuppertal, Anne Teresa Keersmaecker, Dana Reitz ou o encenador polaco Tadeusz Kantor e a sua Companhia Teater-Cricot⁶⁷. Ao referir este carácter internacionalista dos Encontros ACARTE, Grande considera que “a partir de então, para estes *performers*, Lisboa passaria a ser lugar de paragem obrigatória nos circuitos de actuação, e “«ir ao ACARTE» um acto mundano e motivador da participação dos lisboetas” (Grande, 2009, p.256).

Apresentando os Encontros ACARTE de 1989, a sua programadora refere que os primeiros Encontros, de 1987, constituíram um “choque”, tendo tido um grande impacto no público português e atraído as atenções da Europa para Portugal (Perdigão, 1989d, p.1). A mesma ideia é partilhada por Ribeiro, quando escreve que “a reacção do público e da crítica não se fez esperar”, com muitos textos elogiosos à primeira edição deste projecto (Ribeiro, 2014, p.84). Em 1988, verificou-se já uma confirmação do interesse do público e procuraram-se novos caminhos, como estreias mundiais, coproduções internacionais e demonstração do trabalho de jovens artistas portugueses sob a orientação de um director estrangeiro. Com estes antecedentes, Madalena Perdigão acrescenta:

“O intercâmbio de pensamentos e de experimentações, a vivência cultural, a inovação artística, o carácter lúdico dos ENCONTROS ACARTE 89 encontram-se assim assegurados à partida” (Perdigão, 1989d, p.2).

Os Encontros ACARTE de 1989 foram os últimos sob a direcção de Madalena Perdigão, que faleceu nesse ano e delegou a continuidade e direcção do Serviço a José

⁶⁷ A Companhia de Kantor abriu os Encontros de 1989, segundo Ribeiro, evidenciando as convicções de Madalena Perdigão de que estes Encontros deveriam abranger também o leste europeu, numa perspectiva de integração europeia (Ribeiro, 2006, p.84).

Sasportes, embora deixando a programação delineada para os três anos seguintes e legando-nos uma actividade precursora no panorama cultural e educativo português (Ribeiro, 2006, p.378). Olhando para o seu trabalho no ACARTE e, em particular, nos Encontros, Madalena Perdigão encarava-o como algo de novo e que produziu discussão:

“Realmente discute-se a definição do que é teatro actualmente, do que é dança actualmente, discutem-se as fronteiras entre estas duas artes e a música, tudo isto é evidentemente polémico, pode-se discutir indefinidamente, cada um pode ter o seu ponto de vista, o seu projecto. Há muitas tendências na arte contemporânea que são dificilmente classificáveis, e portanto tudo isto gera discussão, que me parece muito saudável e positiva” (Perdigão, 1989a, p.4).

E acrescenta, numa outra ocasião:

“Nestes cinco primeiros anos, o ACARTE, com um vasto programa de actividades, espera ter desempenhado junto do público português, um papel muito particular na vida cultural portuguesa, sobretudo através da sua contribuição para o desenvolvimento da criatividade, para o progresso da educação pela arte e para o incremento da criação artística em Portugal” (Perdigão, 1991, p.52).

Abordando o ACARTE, importa ainda referir os baixos orçamentos com que toda esta inovadora programação foi desenvolvida e a capacidade que Madalena Perdigão teve para encontrar alternativas de financiamento. De Maio a Dezembro de 1984, no seu primeiro ano, o ACARTE dispôs de um orçamento de 19.902.230\$00, o equivalente a 370.248€, o que não foi impeditivo da realização de:

“35 sessões de cinema, 5 espectáculos de circo, 25 sessões de vários colóquios, 10 concertos, 4 conferências, 4 espectáculos de dança, 5 espectáculos de marionetas, 2 espectáculos multimédia, 3 recitais de poesia e 68 espectáculos de teatro, ocupando a Sala Polivalente com 143 lugares e o Anfiteatro ao Ar Livre com 1400 lugares, dirigindo-se a um público que, quase sempre, esgotou a lotação” (Ribeiro, 2014, p.79).

Em entrevista, Ribeiro alerta-nos, ainda, para outro importante detalhe:

“[Madalena Perdigão] foi a primeira pessoa a solicitar ao Conselho de Administração poder ter apoio mecenático, coisa completamente inédita e tabu na Fundação. Conseguiu ter essa permissão e foi isso que viabilizou, por exemplo, a vinda da Pina Bausch” (Ent. APR).

Abordando a importância que o ACARTE teve na sociedade portuguesa, com a sua programação e o trabalho desenvolvido no CAI, Ribeiro considera ter ficado uma “marca pedagógica”, “de atenção à pedagogia artística, (...) que marcou para sempre toda a gente” (Ent. APR). Para ilustrar o legado deixado por este Serviço, o actual Programador Geral do Programa Gulbenkian Próximo Futuro, menciona:

“Não deixa de ser verdade que foram entretanto surgindo muitas instituições e actividades que, mais ou menos assumidamente, se podem considerar herdeiras

do espírito dos Encontros ACARTE, tais como a Culturgest, o Centro Artístico Infantil do Centro Cultural de Belém, o Serviço Educativo da Fundação de Serralves, o Programa Gulbenkian Próximo Futuro, a galeria Zé dos Bois e a plataforma Negócio” (Ribeiro, 2014, p.87).

Segundo Vieira, podemos pensar aquilo que foi a acção do ACARTE através de um “questionamento radical de uma noção identitária”, denominando a sua programação e o trabalho de Madalena Perdigão como uma “curadoria da falta”. Estando ocupado, não tanto com a sua identidade, mas mais com uma abertura “ao que faz falta”, o programa do ACARTE foi marcado por esta abertura e marcou, também ele, a sociedade portuguesa dos anos 1980 (Vieira, 2014). Esta noção é criada a partir da orientação programática que Madalena Perdigão dá ao seu Serviço, transformando-o num espaço de encontro, com um enfoque no corpo, sobre o qual se criam constantes diálogos (*Ibid.*).

A capacidade de inovar, de perseguir os seus objectivos com uma visão muito clara e de juntar rigor a uma grande sensibilidade, são algumas das principais características que muitas das pessoas que se cruzaram com Madalena Perdigão lhe reconhecem, e que levaram António Pinto Ribeiro a considerá-la a primeira programadora cultural portuguesa da década de 1980 (Ribeiro, 2006, p.371). Apesar de a própria preferir ser lembrada como uma “agitadora cultural” (*Ibid.*, p.378; Perdigão, 1989c, p.26).

Tendo trabalhado directamente com Madalena Perdigão apenas durante dois anos, Ribeiro considera que a sua “base” e os seus “fundamentos enquanto programador” foram adquiridos junto desta figura:

“Basicamente, possam os tempos ter mudado, possam os circuitos ter sido alterados, mas aquilo que são noções elementares de programação artística foi com ela [que aprendeu]: o ritmo, a relação com os artistas, a relação com os mediadores, formas de negociação, formas de programação. Ela na verdade é a primeira programadora. Eu acho que a primeira programadora em Portugal é ela. Ninguém lhe pode reivindicar esse título. (...) É uma pessoa que tem um conceito, uma autoria, um objectivo muito concreto e conhece as redes internacionais” (Ent. APR).

Como já tivemos oportunidade de analisar, estas características mostraram-se bastante raras no período em que Madalena Perdigão desenvolveu o seu percurso profissional, adquirindo ainda mais relevo por se tratar de uma mulher. Ribeiro reconhece, também:

“A atenção muito grande à componente emotiva e sentimental da criação artística (...), que Madalena Perdigão conseguia unir a um grande rigor nos

contratos, na forma como estabelecia as relações. (...) Algo que no universo artístico e cultural é uma questão central e fundamental” (Ent. APR).

Esta categorização enquanto primeira programadora cultural em Portugal é partilhada por António Pinho Vargas, que se cruzou profissionalmente com esta personalidade a partir dos anos 1980 e considera:

“Ela foi a primeira a reflectir sobre o assunto. (...) Tinha uma visão alargada. (...) Durante muito tempo, os directores do São Carlos, os directores da Gulbenkian, (...) as pessoas ligadas à cultura, às artes, etc., eram coleccionadores de discos (...) e, fundamentalmente, pessoas que não tinham uma reflexão global sobre as coisas. Nesse sentido, ela tinha e, portanto, é uma programadora cultural” (Ent. APV).

Olhando retrospectivamente para os vários projectos e ideais aqui apresentados e para o papel que Madalena Perdigão assumiu no panorama cultural português, mostra-se relevante utilizar as palavras de António Pinto Ribeiro, quando arrisca em afirmar:

“Eu acho que depois dela ninguém na Fundação teve visão. Ninguém com um lugar de destaque. Nunca mais ninguém teve a visão, a sua dimensão internacional e o seu desejo de mudar o país. Nunca mais, até ao presente” (Ent. APR).

Importa, também, evocar José-Augusto França, quando aborda o legado e a relevância da obra de Madalena Perdigão, mencionando:

“O que esta [a prática cultural portuguesa] ficou devendo a Madalena de Azeredo Perdigão só continuando a sua obra, de uma ou de outra maneira, pode ser pago” (França, 1994, p.12).

CONCLUSÃO

Olhar retrospectivamente para a biografia de Madalena Perdigão é encontrar uma imensidão de projectos e ideias, uma energia que contamina as várias actividades que desenvolveu e as pessoas com que se cruzou ao longo de 66 anos de vida, sempre com uma visão original, social e culturalmente comprometida. Podemos, todavia, constatar que esta “mulher de acção”, que “gostava de promover as coisas”, como relembra Maria Emília Brederode Santos (Ent. MEBS), não se limitava apenas a fazer e a pôr em prática, mas questionava-se sobre o panorama cultural, artístico e educativo português, sendo capaz de perceber as suas insuficiências e definir uma programação para as suplantar.

Depois da longa e detalhada investigação que levámos a cabo, podemos inferir um conjunto de ideias chave que marcam o percurso de Madalena Perdigão e que, por terem um carácter inédito, marcaram também a acção da FCG nos domínios artístico e educativo, e a própria cultura portuguesa da segunda metade do século XX: o desejo de mudar o país, fomentando a educação artística e musical na criança e no adulto; de integrar as artes na educação desde cedo a um nível generalizado, abrangendo todos os indivíduos, independentemente das suas condições sociais, com o objetivo de formar homens melhores e mais completos; de trazer a Portugal tudo o que de melhor e de novo se fazia noutros países em termos artísticos; de descentralizar as actividades culturais, fazendo-as chegar a vários pontos do país, nomeadamente aqueles onde, antes do 25 de Abril de 1974, praticamente não existia actividade cultural; e de levar ao estrangeiro os artistas portugueses e aqueles que pretendiam aprofundar os seus estudos. Estas dimensões manifestaram-se desde a sólida e ambiciosa estratégia que definiu para o Serviço de Música - com o objectivo de criar estruturas para o desenvolvimento progressivo da cultura musical portuguesa, numa altura em que Portugal vivia imerso na censura e fora dos circuitos artísticos internacionais - até ao espaço de encontro, de discussão, aberto à inovação e experimentação que criou no ACARTE, passando por projectos como a experiência pedagógica no CN ou a redacção do PNEA, onde almejou uma educação pela arte à escala nacional, interligando o ensino artístico e o ensino geral.

Embora tendo desenvolvido grande parte do seu percurso profissional na FCG, onde criou um dos serviços, ainda hoje, com mais peso e reputação no seio desta instituição, a acção de Madalena Perdigão não se cingiu aos estatutos e regras de uma

Fundação com a relevância da Gulbenkian. Os seus projectos foram mais além, arriscando em domínios artísticos até então pouco explorados em Portugal. Mesmo durante o período do Estado Novo, a sua audácia e vontade de trazer ao país artistas e formas de arte de outras partes do mundo mostraram-se muito persistentes⁶⁸. Uma figura controversa, Madalena Perdigão viu várias das opções que tomou serem criticadas, sobretudo nos conturbados anos 1970. O expoente máximo destas polémicas foi a sua demissão da FCG em 1974, depois de várias “batalhas” internas e na própria comunicação social. Mais de quarenta anos passados sob o seu trabalho à frente do Serviço de Música, podemos hoje reconhecer alguns dos problemas que lhe foram apontados, nomeadamente a utilização quase exclusiva de artistas estrangeiros na programação e, acreditando que é verídico aquilo que se lê na bibliografia da época, as diferenças de *cachets* entre os músicos portugueses e os estrangeiros. Mas, depois da investigação realizada, devemos também reconhecer a pouca fundamentação das críticas a um demasiado elitismo ou centralismo na programação do Serviço de Música, sobretudo se virmos que as suas temporadas foram acompanhadas de um lado de incentivo à educação musical e de uma preocupação em abranger o máximo de pessoas possível, nomeadamente aquelas que, por provirem de determinadas classes sociais ou zonas do país menos desenvolvidas, não tinham tanto acesso a iniciativas de âmbito cultural. Alguns exemplos deste tipo de trabalho são a inventariação e catalogação de fundos musicais existentes em bibliotecas e arquivos e a sua posterior edição, a concessão de cursos de iniciação musical gratuitos para crianças a partir dos quatro anos e de cursos para formadores, o apoio prestado a Conservatórios e outras escolas de música e o desenvolvimento de um programa de bolsas de estudo para Portugal e para o estrangeiro (Perdigão, 1975, p. IV).

Sendo de uma classe social favorecida e, ao fim de dois anos à frente do Serviço de Música, passando a ostentar também o estatuto de mulher do Presidente da FCG, Madalena Perdigão não se deixou, contudo, acomodar a estas designações. Desenvolveu

⁶⁸ Como exemplo do apoio prestado aos artistas e do desenvolvimento de uma programação de carácter internacionalista, podemos destacar o episódio que decorreu em 1968 com o dançarino e coreógrafo Maurice Bejart, aquando da sua atuação em Portugal a convite do Serviço de Música da FCG. No final do espectáculo no Coliseu dos Recreios, o artista francês, na sequência da notícia do assassinato de Robert Kennedy, subiu ao palco e fez um apelo à paz, à luta contra o fascismo e as ditaduras, pedido um minuto de silêncio em homenagem ao político americano. Esta intervenção valeu-lhe a expulsão do país pelas forças do Governo, apesar da tentativa de Madalena Perdigão e do próprio Azeredo Perdigão para demover Salazar da sua decisão (Perdigão, 1989c, p.21). Mas apesar da expulsão do artista do país, a FCG manteve a sua posição e apoiou a criação, em Bruxelas, da Escola de Dança de Béjart – MUDRA – o que nos demonstra a atitude corajosa e visionária de Madalena Perdigão.

a maior parte da sua actividade profissional durante o Estado Novo, numa época em que a maioria das mulheres de famílias com posses financeiras não trabalhava. Teve, ainda, a capacidade de fugir aos cânones da sociedade portuguesa da época, apresentando programações musicais com nomes de peso internacional e investindo na promoção da educação musical e cultural um pouco por todo o país. Dando-se conta da vocação internacional da FCG, defendeu a sua abertura às culturas e formas de arte das várias partes do mundo, com o objectivo de alargar os horizontes culturais dos portugueses. A este respeito, em Março de 1975, num artigo publicado no semanário *Expresso*, refere:

“Num país que estava condenado a um quase isolamento internacional, o contacto directo com culturas estrangeiras assumiu excepional relevância” (Perdigão, 1975, p.IV).

Não assumido afiliações intelectuais com nenhum movimento artístico, Madalena Perdigão revela-se, porém, uma mulher actualizada em termos artísticos e educativos. Como defendia no programa do ACARTE, o seu projecto mais marcado pelo risco, pela experimentação e pela interdisciplinaridade, mas onde as “ideias-base” são as mesmas que atravessam todo o seu percurso, não dava preferência a certas escolas ou correntes artísticas, não adoptava “conceitos estreitos de nacionalismo estéril”, não assumia preconceitos quanto a géneros artísticos ou formas de expressão consideradas menos nobres (Perdigão, 1994 [1984]). Considerava, antes pelo contrário:

“Que a arte é essencial à vida, que a arte é uma forma imperativa da educação, que é fonte do progresso individual e social, que é factor de aproximação entre os homens e a Paz, que todos devem ter acesso à arte, nas suas múltiplas formas” (Perdigão, 1994 [1984]).

Com um projecto cultural ambicioso, mostra, ao longo de toda a sua trajectória, uma visão integrada e humanista, uma capacidade de não ter medo de ser minoritário face ao resto da Europa ou do mundo, detectando os problemas do meio cultural português e tentando encontrar formas de os solucionar. Ou, como aponta Vieira, mais do que “superar um atraso”, tentando “abrir-se ao que falta” (Vieira, 2014).

“A preocupação do educador deve ser formar homens, antes de formar artistas. O escopo da educação tem de ser a formação do homem completo, do homem integral, com o seu espírito, o seu coração e o seu corpo” (Perdigão, 1981, p.285).

Estas características inéditas no Portugal do Estado Novo e da transição para a democracia levam-nos a considerar a figura de Madalena Perdigão como imprescindível nos campos artístico e educativo do nosso país na segunda metade do século XX – apesar de o seu nome parecer ter cada vez menos expressão pública no conjunto das

actividades promovidas pela FCG. Terminamos evocando um excerto de um texto de homenagem de João Bénard da Costa a esta programadora cultural, que ilustra bem o legado de Madalena Perdigão e o lado inovador, arrojado e ambicioso que marcou a sua vida:

“A mesma mulher que trouxe a Lisboa e a Portugal, pela primeira vez, Oistrack e Luigi Nono, Karajan e Boulez, Arturo Benedetti Michelangeli e John Cage, assistiu durante quatro madrugadas a formas de expressão e formas de música que, sem ela, jamais teriam transposto os umbrais venerandos da Gulbenkian, como certamente jamais transpuseram pórticos de idênticos templos. Sempre, de novo, a fazer acontecer de novo, tão totalmente empenhada numa obra de animação cultural como antes o estivera no único Serviço – o de Música – que assumiu até às últimas consequências a vocação artística para que fora criado e para que Madalena de Azeredo Perdigão o criara” (Costa, 1994, p.14).

BIBLIOGRAFIA

- Abrantes, José Carlos e Santos, Maria Emília Brederode, “A arte no desenvolvimento da criança”. In *Diário de Notícias*, 2º Caderno, Educação. Lisboa, 17 de Julho de 1979, p.15-16.
- Agência Lusa, “Extinção do ballet Gulbenkian deixa Olga Roriz em «estado de choque»”. In *RTP Notícias*, 05/07/2005 [Internet] Disponível em <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=154288&tm=4&layout=121&visual=49> [Consult. 26 de Julho de 2014].
- Barreto, António, “A Fundação Gulbenkian e a Sociedade Portuguesa”. In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta Anos 1956-2006*. Volume I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Borges, Maria José, “História. Escola de Música do «Conservatório Nacional de Lisboa»”. In *Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa* [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/> [Consult. 8 de Junho de 2014].
- Branco, João de Freitas, ent., “Entrevista: Madalena Perdigão”. In *São Carlos: Revista*, nº9, Maio 1989, p.17-26.
- Brandão, José, Ed. Lit., *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*. Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço da Presidência. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- Carvalho, Mário Vieira de, *Para um “dossier” Gulbenkian*. Lisboa: Editorial Estampa, Coleção Polémica (Nova Série), Nº11, 1974.
- Carvalho, Mário Vieira de, “Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos”. In *Expresso*, Lisboa, 8 de Março de 1975, p.IV-V.
- Conde, Idalina, “Biografia: Confronto com as Ilusões”. In *Fórum Sociologia*, nº1 e 2 (2ª Série), 1999, p.203-219.
- Costa, João Bénard, “Cada vez mais raro”, In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, 1994, p.13-14.

Costa, José Bruto da, “Nos 40 Anos do Coro Gulbenkian. 1964-1969”. In *Coro Gulbenkian 1964-2004. 40 Anos Coro Gulbenkian* [Internet] Disponível em http://www.musica.gulbenkian.pt/pdf/coro_gulbenkian_40_anos.pdf [Consult. 27 Abril 2014].

Dionísio, Eduarda, “As Práticas Culturais”. In Reis, António, coord., *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Temas e Debates, 1996, p.443-489.

Elias, Norbert, *Mozart. Sociologia de um Génio*. Porto: Edições ASA, 1993 [1991].

Escola Superior de Teatro e Cinema, “História e Missão da Escola Superior de Teatro e Cinema” [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.estc.ipl.pt/escola/historia.html> [Consult. 8 de Junho de 2014].

Faustino, Maria João, “Maria Teresa Horta: Entre o Jornalismo, a Literatura e o Feminismo”. Dissertação de Mestrado em Jornalismo, Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, 2013.

Ferrarotti, Franco, “Sobre a Autonomia do Método Biográfico”. In *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº9, 1991, p.171 – 177.

Fundação Calouste Gulbenkian, “História e Missão” [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22> [Consult. 9 de Fevereiro de 2014].

França, José-Augusto, “Fundação Calouste Gulbenkian”. In Barreto, António e Mónica, Maria Filomena, coord., *Dicionário da História de Portugal*. Volume VIII. Suplemento F/O. 1ª edição. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 1999, p.71-72.

França, José-Augusto, In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, 1994 (Abril/Maio 1990), p.12.

Gorjão, Vanda, *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciência Sociais, 2002.

Grande, Nuno, “Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa”. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, DARQ/FCTUC, 2009 [Internet] Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/11786> [Consult. 25 de Janeiro d 2014].

Grilo, Marçal E., “O Sistema Educativo”. In Reis, António, coord., *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Temas e Debates, 1996, p.406-435.

Gulbenkian Música, Fundação Calouste Gulbenkian. “Coro Gulbenkian” [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.musica.gulbenkian.pt/coro/index.html.pt> [Consult. 27 de Abril de 2014].

Gulbenkian Música, Fundação Calouste Gulbenkian. “Orquestra Gulbenkian” [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.musica.gulbenkian.pt/orquestra/index.html.pt> [Consult. 27 de Abril de 2014].

Hankins, Thomas L., “In Defence of Biography: The Use of Biography in the History of Science”. In *History of Science*, Vol. 17, 1979, p.1-16 [Internet] Disponível em <http://adsabs.harvard.edu/abs/1979HisSc..17....1H> [Consult. 4 de Outubro de 2014].

Heinich, Nathalie, “Pour en finir avec l’«illusion biographique»”. In *L’Homme*, 3-4 (nº 195-196), 2010, p.421-430.

Laginha, António, “Duas Décadas sem Madalena Perdigão (1923-1989)”. In *Revista de Dança*. Lisboa: Dezembro de 2009 [s.d.] [Internet] Disponível em <http://www.revistadadanca.com/2013/07/14/duas-decadas-sem-madalena-perdigao-1923-1989/> [Consult. 20 de Abril de 2014].

Leça, Carlos de Pontes, *História Dum Festival. O Festival Gulbenkian de Música, de 1957 a 1970*. Lisboa: Separata da Revista Colóquio.Artes, nº7, Abril 1972, p.5-12.

Leça, Carlos de Pontes, “Madalena de Azeredo Perdigão: Uma Presença no Mundo das Letras”. In *Memoriam, Revista Colóquio/Letras*, nº112, Novembro 1989, p.5-6 [Internet] Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=112&p=5&o=r> [Consult. 25 de Janeiro de 2014].

Leça, Carlos de Pontes, “Homenagem a Madalena de Azeredo Perdigão e João de Freitas Branco”. In *Revista Colóquio.Artes*, nº84, Março 1990, p.56-59.

Lederberg, Joshua, “Introduction: Reflections on Scientific Biography”. In Kaufman, William, *The Excitement and Fascination of Science: Reflections by Eminent Scientists*. Vol.3, Part 1. Palo Alto, USA: Annual Reviews Inc, 1990, p.XVII-XIX [Internet] Disponível em: <http://profiles.nlm.nih.gov/ps/retrieve/Narrative/BB/p-nid/29/p-docs/true> [Consult. 4 de Outubro de 2014].

Listopad, Jorge, “Madalena Perdigão. A Dama Gulbenkian”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 10 a 23 de Julho de 2013, p.18.

Lourenço, Eduardo, “Breve Evocação”. In *Revista Colóquio/Letras*, nº129/130, Julho de 1993, p. 11-16 [Internet] Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=129&p=11&o=r> [Consult. 25 de Janeiro de 2014].

Lusa, “Fundação Gulbenkian extingue Ballet”. In *Público Online*, 05/07/2005 [Internet] Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/fundacao-gulbenkian-extingue-ballet-1227557> [Consult. 27 de Abril de 2014].

Lusa e Ferreira, Catarina, “Extinção «irreversível» do Ballet Gulbenkian”. In *Jornal de Notícias Online*, 14/07/2005 [Internet] Disponível em http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=503460&page=2 [Consult. 27 de Abril de 2014].

Martins, Maria de Lourdes, “Um Percurso a Não Esquecer”, In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, 1994 (20 de Novembro de 1991), p.16-18.

Medeiros, Margarida, “Nostalgics and powerless: city life, photography’s surveillance and the influence of Foucault”, Apresentado em “International Conference Photography and the City”, Dublin: Bill Clinton Institute/UDC, 2006 [Internet] Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-nostalgics-and-powerless.pdf> [Consult. 19 de Outubro d 2014].

Menano, Cecília, Entrevistada por Abrantes, José Carlos e Santos, Maria Emília Brederode, “A arte no desenvolvimento da criança”. In *Diário de Notícias*, 2º Caderno, Educação, Lisboa, 17 de Julho de 1979, p.15-16.

Mónica, Maria Filomena, *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar (A Escola Primária Salazarista 1926-1939)*. Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, Colecção Análise Social, 1978.

Monteiro, Paulo Filipe, “Públicos das artes ou artes públicas?”, In *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1993 [Internet] Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf> [Consult. 19 de Outubro d 2014].

Morais, Domingos, “Educação com, para e pela(s) arte(s)”. In *ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio *Educação Pela Arte – Pensar o Futuro*, realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p.17-25.

Neves, Helena e Calado, Maria, *O Estado Novo e as Mulheres. O Género como Investimento Ideológico e de Mobilização*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

Neves, Rui, entrevistado por Sampaio, Daniel, “O conhecimento adquire-se, não há segredos. Entrevista ao Diretor Artístico do Jazz em Agosto – Rui Neves”. In *Ponto Alternativo.com*, 15 de Julho de 2013a [Internet] Disponível em http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=all&orn=1448 [Consult. 18 de Maio de 2014].

Neves, Rui, entrevistado por Tavares, Pedro, “A música de jazz tem sempre um sentido colectivo. Em cada coisa que se está soa diferente e é isso o maravilhoso!”. In *Rua de Baixo.com*, 22 de Julho de 2013b [Internet] Disponível em http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=all&orn=1467 [Consult. 18 de Maio de 2014].

Neves, Rui, entrevistado por Almeida, Pedro Dias de, “Rui Neves e uma imensa minoria”. In *Visão*, 25 de Julho de 2013c [Internet] Disponível em http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=recortes_de_imprensa_jazz_pt&orn=1451 [Consult. 18 de Maio de 2014].

Nóvoa, António e Ó, Jorge Ramos do, “Educação”. In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta Anos 1956-2006*. Volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.9-97.

Paes, João, “Musica Erudita”. In Barreto, António e Mónica, Maria Filomena, coord., *Dicionário da História de Portugal*. Volume VIII. Suplemento F/O. 1ª edição. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 1999, p.582-583.

Pais, Natália, “Boletim do Instituto de Apoio à Criança”. In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, 1994 (Abril/Maio 1990), p.67-68.

Perdigão, José de Azeredo, *Relatório do Presidente*. 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959. Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

Perdigão, José de Azeredo, *II Relatório do Presidente*. 1 de Janeiro de 1960 – 31 de Dezembro de 1962. Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

Perdigão, M. Madalena Azeredo, “Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?”. In *Expresso*, Lisboa, 8 de Março de 1975, p.IV.

Perdigão, Madalena, “Da Educação Artística. Perguntas e Algumas Respostas”. In *Raiz e Utopia, Educar em Portugal*, nº9-10, Primavera-Verão 1979, p. 232-234.

Perdigão, Madalena, “Educação Artística”. In Silva, Manuela e Tamen, M. Isabel, coord., *Sistema de Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 285-305.

Perdigão, Maria Madalena de Azeredo, “O I Festival Internacional de Música de Lisboa”. In *I Festival Internacional de Música de Lisboa*. Lisboa: Ministério da Cultura e Coordenação Científica, 1 de Maio de 1983.

Perdigão, Maria Madalena de Azeredo, In *Encontros ACARTE 87: Novo Teatro, Dança da Europa*. Estoril: Fundação Calouste Gulbenkian, Agosto 1987.

Perdigão, Madalena, “Aspectos da Experiência Pedagógica de 1971-1974”. In *Conservatório Nacional 150 Anos de Ensino de Teatro. Homenagem a Almeida Garrett. Conferências realizadas no âmbito da comemoração dos 150 Anos do Conservatório Nacional a 26, 27 e 28 de Janeiro de 1987. Escola Superior de Teatro e Cinema. Lisboa*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral, E.S.T.C., 1988a, p.69-72.

Perdigão, Maria Madalena de Azeredo, “Introdução”, In *Encontros ACARTE 88: Novo Teatro, Dança da Europa*. Estoril: Fundação Calouste Gulbenkian, Agosto 1988b, p.1.

Perdigão, Madalena, entrevistada por Listopad, Jorge, “Madalena Perdigão: «Nunca tive consciência de cortar asas a ninguém»”, In *Jornal das Letras, Artes e Ideias*. Ano VII, nº294, 23 a 29 de Fevereiro de 1988c, p.16-17.

Perdigão, Madalena, entrevistada por Vieira, Alice, “Sábado em Perfil. Madalena Perdigão. É Urgente Saber-se que não somos um Deserto Cultural”. In *Revista Sábado, Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 1989a.

Perdigão, Madalena, entrevistada por Neves, Berta, “24 horas na vida de... Madalena Perdigão. Não Tenho Medo de Nada”. In *TV Guia*, nº527, 11 a 17 de Março 1989b, p.34-36.

Perdigão, Madalena, entrevistada por Branco, João de Freitas, “Entrevista: Madalena Perdigão”. In *São Carlos: Revista*, nº9, Maio 1989c, p.17-26.

Perdigão, Maria Madalena de Azeredo, “Introdução” In *Encontros ACARTE 89: Novo Teatro, Dança da Europa*. Estoril: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1989d, p.1-2.

Perdigão, Madalena, “ACARTE: Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte”, In *Centro de Arte Moderna e ACARTE. Antecedentes, Novos Edifícios 1983-84 e os Primeiros Cinco Anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p.49-59.

Perdigão, Maria Madalena de Azeredo, “Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte. Programa”. In *ACARTE: 1984-1994*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1994 (13 de Maio de 1984).

Perdigão, Pedro Paulo Biscaia de Azeredo, “Madalena”. In *Faces de Eva. Estudos Sobre a Mulher*, nº21. Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa, 2009, p.17-26.

Pimentel, Irene Flunser, *A Cada um o seu Lugar. A Política Feminina do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.

Poirier, Jean, Clapier-Valladon, Simone e Raybaut, Paul, *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 1999.

Ramos, Rui, *História de Portugal. A Segunda Fundação*. Volume 6. Mattoso, José, dir. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

Ramos, Rui, “Intelectuais e o Estado Novo”. In Barreto, António e Mónica, Maria Filomena, coord., *Dicionário da História de Portugal*. Volume VIII. Suplemento F/O. 1ª edição. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 1999, p.281-289.

Read, Herbert, *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Biblioteca Cosmos, nº112/113, 1946.

Read, Herbert, *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70 - Arte & Comunicação, 1982 (1943).

Revista Estilos Tempo, “Mulher da Europa-88: A Força de um Currículo”. In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, 1994 (19 de Janeiro de 1989), p.64-65.

Ribeiro, António Pinto, “Arte”. In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta Anos 1956-2006*. Volume I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Ribeiro, António Pinto, “ACARTE 1984-2003”, In Grande, Nuno, coord., *30 anos/years Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p.76-87.

Rosas, Fernando, *História de Portugal. O Estado Novo (1926-1974)*. Volume 7. Mattoso, José, dir. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

Santos, Arquimedes, *Perspectivas Psicopedagógicas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

Santos, Arquimedes da Silva, entrevistado por Abrantes, José Carlos e Santos, Maria Emília Brederode, “A arte no desenvolvimento da criança”. In *Diário de Notícias*, 2º Caderno, Educação, Lisboa, 17 de Julho de 1979, p.15-16.

Santos, Arquimedes da Silva, *Mediações Artístico-Pedagógicas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

Santos, Arquimedes Silva, “Entre Educação e Arte – Uma Perspectiva Psicopedagógica?”. In *ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio *Educação Pela Arte – Pensar o Futuro*, realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p.11-16.

Santos, Arquimedes da Silva, “À Conversa com...”. Entrevista de José Carlos Abrantes a Arquimedes Santos. In *Revista Noesis*, nº55, Julho/Setembro 2000 [Internet] Disponível em <http://area.dgidec.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe55/conversa.htm> [Consult. 26 de Janeiro de 2014].

Santos, Arquimedes da Silva, *Mediações Arteducacionais: Ensaio Coligidos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas D.L., 2008.

Santos, João dos, Skapinakis, Nikias, Rebelo, L. Francisco, Portas, Nuno, Branco, João de Freitas e Grácio, Rui, *Educação Estética e Ensino Escolar*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1966.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos, Lima, Marinús Pires de e Ferreira, Vítor Matias, “As lutas sociais nas empresas e a revolução do 25 de Abril: da reivindicação económica ao movimento político – 1ª fase”. In *Análise Social*, Vol. XI, 42/43, 1975, p.266-335.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos, coord., *As Políticas Culturais em Portugal: Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998.

Santos, Maria Emília Brederode, *Avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte*. 1ª Edição. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1994.

Santos, Maria Emília Brederode, “Editorial: As Artes e a Educação”. In *Revista Noesis*, nº67, Outubro/Dezembro 2006 [Internet] Disponível em <http://www.dge.mec.pt/index.php?s=directorio&pid=76> [Consult. 26 de Janeiro d 2014].

Santos, Maria Emília Brederode, “No Centenário de Calvet de Magalhães. O Movimento de Educação pela Arte”, In *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, Suplemento Educação, Ano XXXIII, nº 1127, 11 a 24 de Dezembro de 2013, p.6.

Sasportes, José, “A Dança na Educação. A Propósito da Orff-Schulwerk”. In *Diário Popular*, Secção Letras Artes, 7 de Janeiro de 1965a, p.1-5.

Sasportes, José, “A Dança na Educação. Para uma Escola Normal de Música e Dança”. In *Diário Popular*, Secção Letras Artes, 14 de Janeiro de 1965b, p.6-10.

Sasportes, José, “A Reforma do Ensino em Debate”. In *A Capital*, 3 de Fevereiro de 1971a, p.5.

Sasportes, José, “As Artes-Espectáculo na Universidade – Estimular a Criação”. In *A Capital*, Opiniões Livres, 6 de Maio de 1971b, p.3.

Sasportes, José, “Evocação. Madalena de Azeredo Perdigão – Uma Visão Global sobre a Prática das Artes”. In *Raiz e Utopia*, Nº 9/10 (reedição). Editorial do Ministério da Educação, 1998, p.32-34.

Silva, Wanda Ribeiro da, “A extinção da companhia «é um crime de lesa cultura»”. In *Diário de Notícias Online*, 14 de Julho de 2005 [Internet] Disponível em http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=616321&page=-1 [Consult. 26 de Julho de 2014].

Sousa, Alberto B., *Educação pela Arte e Artes na Educação*. 1º Volume: Bases Psicopedagógicas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

Stoer, Stephen R., “A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social ou «disfarce humanista»?”. In *Análise Social*, Vol.XIX (77-78-79), 1983, p.793-822.

Subtil, Filipa, “Anotações sobre o Processo de Feminização da Profissão de Jornalista na Década de 1990”. In Garcia, José Luís, Org., *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses. Metamorfoses e Encruzilhadas no Limiar do Século XXI*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. 2009, p.93-108.

Teodoro, António, “O Ensino no Período Fascista. Uma Perspectiva Histórica”. In *Seara Nova*, Nº1564. Lisboa: Fevereiro 1976, p.26-33.

Thistlewood, David, “Herbert Read (1893-1968)”, In *Prospects: The quarterly Review of Comparative Education*. Paris: UNESCO, International Bureau of Education, vol. 24, nº1/2, 1994, p.375-390.

TSF, “500 pessoas contra extinção do ballet Gulbenkian” In *TSF Online*, 31/07/2005 [Internet] Disponível em http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=717744&page=-1 [Consult. 26 de Julho de 2014].

Vargas, António Pinho, “Música e Poder. Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu”. Dissertação de Doutoramento em Sociologia da Cultura, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010, p.396-419.

Vieira, Alice, ent., “Sábado em Perfil. Madalena Perdigão. É Urgente Saber-se que não somos um Deserto Cultural”. In *Revista Sábado, Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 1989.

Vieira, Ana Bigotte, “Ser Pós Moderno entre o Frágil e o Acarte”. In *Revista Punkto*, 2014 [Internet] Disponível em <http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o-45.html> [Consult. 18 de Outubro de 2014].

Vilar, Emílio Rui, “Madalena Perdigão, A Fundação Calouste Gulbenkian e as Artes”. In *Faces de Eva. Estudos Sobre a Mulher*, nº21. Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa, 2009, p. 9-16.

Vilar, Emílio Rui, “José de Azeredo Perdigão”. In *Varia. 1996-2012*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril 2012, p.309-313.

ANEXO 1

Guião de Entrevistas

Dimensões de Análise e Questões

1. Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian e período de direcção de Madalena Perdigão (1958-1974).
 - Acções implementadas, ideais subjacentes e linhas programáticas.
2. Ligação ao Serviço Educativo da Fundação e ao Centro de Investigação Pedagógica.
3. Críticas apontadas ao trabalho de Madalena Perdigão nos anos 1970 e contexto em que foram feitas.
4. Trabalho na Direcção da Comissão para a Reforma do Conservatório Nacional (1970-1974).
 - Novidades introduzidas e integração da educação artística nos programas das várias escolas.
 - Escola Superior de Educação pela Arte – Ideais subjacentes à sua criação e importância que teve.
5. Relação com os ideais da reforma de Veiga Simão e contributo para as reformas do ensino em Portugal.
6. Ideais e contributos do Plano Nacional de Educação Artística e trabalho desenvolvido no Gabinete de Coordenação do Ensino Artístico do Ministério da Educação (1978-1984).
7. Direcção do ACARTE e do CAI (1984-1989).
 - Linhas programáticas e inovação no contexto cultural e artístico dos anos 1980.
8. Papel de Madalena Perdigão no trabalho de incentivo à criação artística, inovação e multidisciplinaridade levado a cabo pela Fundação Calouste Gulbenkian.

- 9.** Impacto do seu trabalho nos programas educativos da Gulbenkian, Serviço de Música e do CAM.
- Repercussões até hoje ao nível dos programas propostos e dos ideais subjacentes aos mesmos.
- 10.** Prémio Mulher da Europa 88 – circunstâncias em que foi atribuído e consequências.
- 11.** Ligação de Madalena Perdigão ao movimento da Educação pela Arte em Portugal.
- 12.** Visão global de Madalena Perdigão para as artes e a educação em Portugal a partir do da segunda metade do século XX e a sua integração no contexto da época.
- Implementação que conseguiu dar às suas ideias ao longo do seu percurso profissional.
- 13.** Relevância do trabalho de Madalena Perdigão no panorama social, cultural e educativo português das décadas de 1960, 70 e 80.
- Primeira programadora cultural portuguesa da década de 1980?

ANEXO 2

**Programa Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte –
ACARTE**

**(In *ACARTE: 1984-1994*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1994
[13 de Maio de 1984]).**

SERVIÇO DE ANIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E EDUCAÇÃO PELA ARTE

PROGRAMA

1. O que vamos ser

- Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros.
- Vamos ser um fórum aberto para discussão do problema da cultura.
- Vamos ser um local de encontro de artistas.
- Vamos estar abertos à inovação e à experimentação.
- Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina do trabalho.
- Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público, que apelecemos crítico e não apenas consumidor.
- Vamos promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, directores teatrais, actores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos para criarem obras multidisciplinares.
- Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espectáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projecção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa num espectáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer.

2. Em que acreditamos

- Que a Arte é essencial à Vida.
- Que a Arte é uma forma imperativa da Educação.
- Que é fonte do progresso individual e social.
- Que é factor de aproximação entre os homens e da Paz.
- Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

3. O que não vamos ser nem fazer

- Não vamos preferir escolas ou correntes estéticas.
- Não vamos adoptar conceitos estreitos do nacionalismo estético.
- Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.
- Não vamos ter companhias residentes.
- Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abrir-nos à itinerância no País e no estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes.

4. O que pretendemos fazer

4.1. no Teatro

- Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- Colaboração com Companhias de grupos portugueses (incluindo a possibilidade de co-produção) designadamente com Companhias ou Grupos com características de itinerância.
- Apresentação de pequenas Companhias ou grupos de teatro estrangeiros.
- Promoção de jovens autores, privilegiando projectos com características de pesquisa.

4.2. na Dança

- Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- Apresentação de séries de espectáculos por grupos de dança portugueses independentes.
- Sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espectáculos.
- Apresentação de pequenas Companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

4.3. no Cinema

- Apresentação de filmes de arte.
- Organização de sessões de filmes para crianças.
- Apresentação de filmes de animação.
- Organização de ciclos, designadamente do Novíssimo Cinema.
- Projecto de formação de realizadores da filmes de animação em colaboração com o Royal College of Art, Londres.

4.4. na Música

- Concertos informais à hora do almoço para apresentação de jovens intérpretes.
- Concertos de jazz na Sala Polivalente e no Anfiteatro de ar livre.
- Séries de concertos de música contemporânea.
- Bandas e música popular no Anfiteatro de ar livre.
- Promoção de jovens compositores.
- Projectos interdisciplinares.

4.5. Na Literatura

- Projectos interdisciplinares.
- Séries de palestras.
- Escritores falam de si próprios e da sua obra.
- Leituras comentadas de obras literárias.
- Exposições bio-bibliográficas.

4.6. Nas Artes Plásticas e na Arquitectura

- Promoção de jovens artistas.
- Projectos interdisciplinares.
- Exposições temáticas e
- Exposições didáticas.
- Apresentação de manifestações de arte contemporânea e de resultados de pesquisas actuais.

4.7. E ainda

VÍDEO

FOTOGRAFIA

MÍMICA

CIRCO

MARIONETAS, etc.

Os Serviços e Departamentos competentes da Fundação Calouste Gulbenkian e, muito particularmente, o Centro de Arte Moderna, serão considerados consultores privilegiados para todas as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, que para a execução do seu programa solicitará a colaboração daqueles Serviços, em tanto quanto for necessária e possível.

Lisboa, 13 de Maio de 1984

Ch. Arriaga

(Maria Madalena de Azevedo Perdigão)